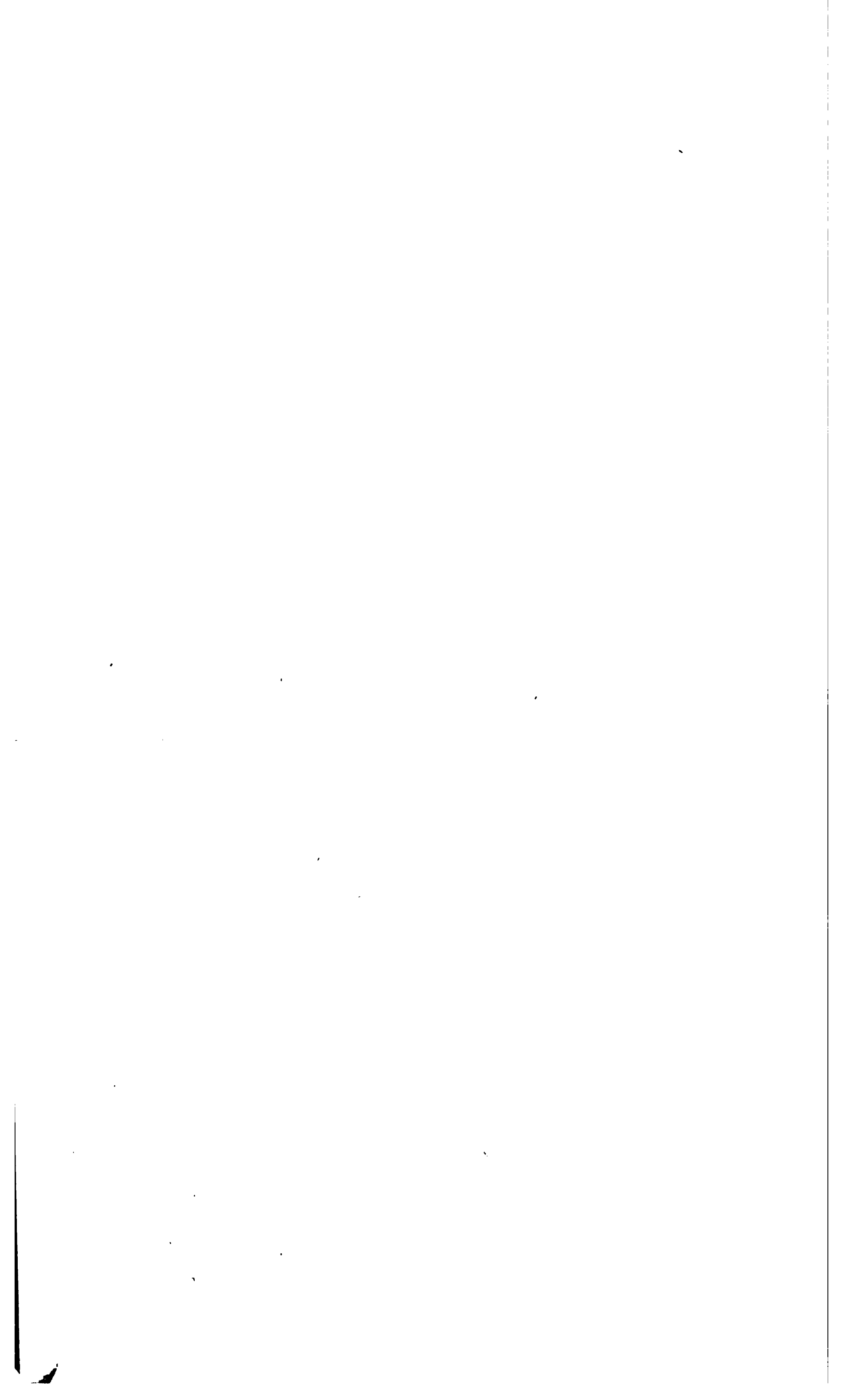


Beitrag

zum

Problem der Porträtdarstellung.

Eine aesthetische Studie.

Einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena

als Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde

eingereicht

von

Paul Kraemer.

Druck von H. Klöppel, Gernrode (Harz).
1900.

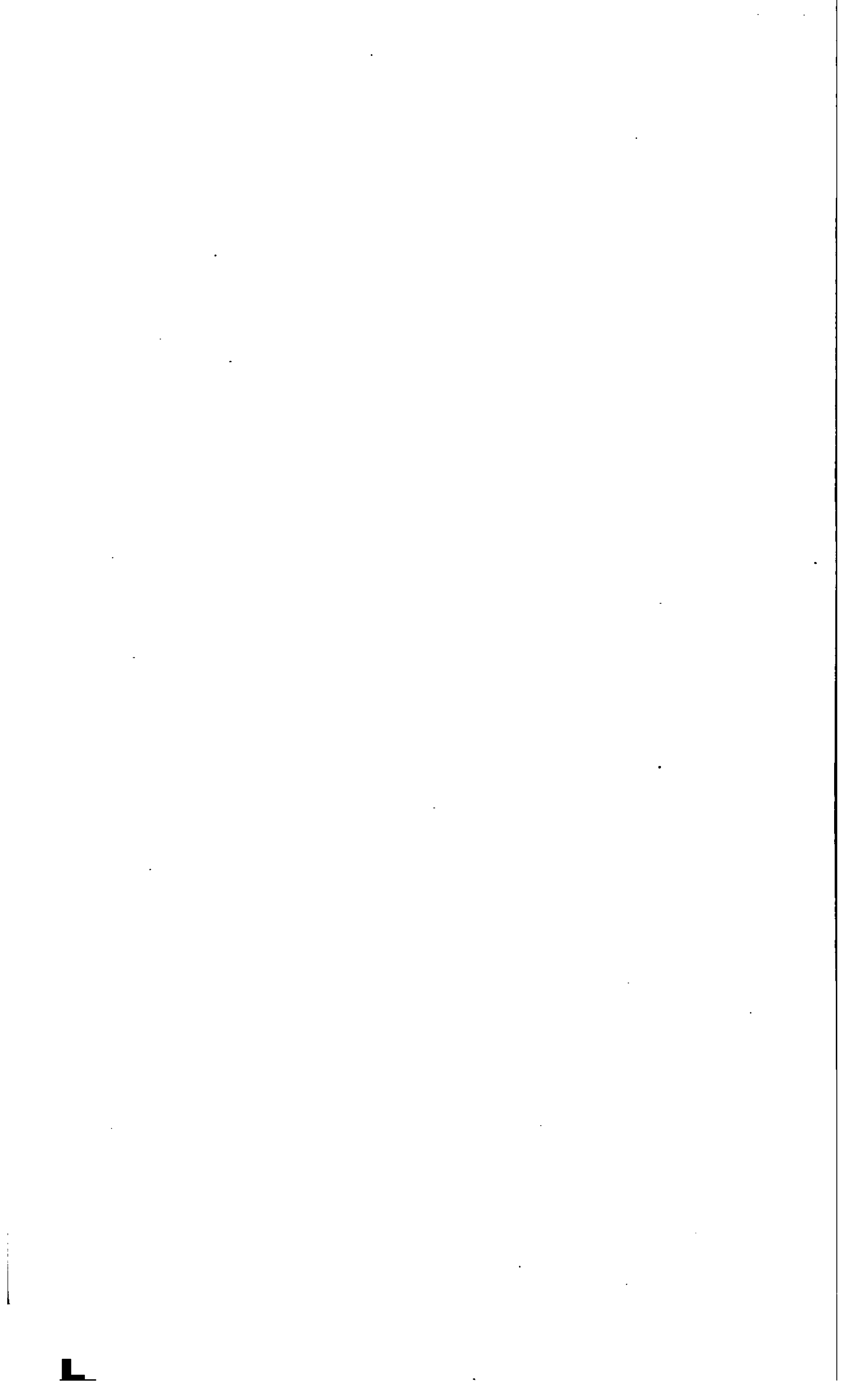
Genehmigt
von der philosophischen Fakultät der Universität Jena
auf Antrag des Herrn Professor Dr. Eucken.

Herrn Professor

Max Liebermann

in grösster Verehrung

zugeeignet.



Vorwort.

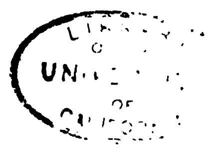
Die vorliegende Schrift macht den Versuch, die für das künstlerisch-bildnerische Schaffen so wichtige Frage der Porträtdarstellung einmal in speziellerer Form zu behandeln. Dieser Versuch ist um so gewagter, als er zugleich in einer Erstlingsschrift des Verfassers geschieht. Die einer solchen Jugendarbeit anhaftenden Mängel, von denen wohl nur der kleinere Teil dem Verfasser selbst bewusst ist, können dem erfahreneren Leser nicht verborgen bleiben. Dennoch aber erhofft die wahrhaftige Liebe zur Sache, die dieses Schriftchen entstehen liess, für dasselbe eine nachsichtige und wohlwollende Beurteilung. —

Ich kann diese Studie dem Leser nicht übergeben, ohne hier zuvor der grossen Förderung dankbarst zu gedenken, die ich in besonderem Bezug auf vorliegende Arbeit durch Herrn Professor Dr. Rudolf Eucken erfahren habe.

Paul Kraemer.

Berlin, Januar 1900.





Auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat das Aufkommen der Photographie besonders die Bedeutung der Porträtdarstellung in Frage gestellt. Was früher nur vereinzelt hervorragend empfindsame und denkende Naturen beschäftigte, das trat jetzt mit zwingender Macht vor das allgemeine Bewusstsein. Jetzt, wo der mechanische Apparat des Menschen Abbild, an dem besonders gelegen war, für alle Beteiligten mühelos lieferte, musste sich auch der oberflächliche Beobachter die Frage vorlegen, was da eigentlich der künstlerischen Darstellung zu thun übrig bleibe. Das künstlerische Bildnis — so sagte man sich — muss wohl noch einen besonderen Sinn in sich haben, wenn es ihm gelingt, sich auch fernerhin zu behaupten. Dringend verlangte man Antwort auf solche Frage, und man versuchte, jenen besonderen Sinn auch bestimmt zu erfassen. Aber bei allem Hin und Her konnte man sich im wesentlichen von der Grundansicht nicht losmachen, dass an erster Stelle das Bild mit dem Objekt in seiner Erscheinung übereinstimmen müsse. Was man daneben gelegentlich an Begriffen wie »höhere Ähnlichkeit« u. s. w. ins Feld führte, stand noch mehr ausserhalb vernünftiger Einsicht. Die Wahrheit blieb wohl das Ziel des Strebens und seine treibende Kraft. Dass aber eine andere Wahrheit als die des Spiegelbildes und Konterfeis nunmehr zum Prinzip des Schaffens erhoben werden musste, darauf wies die Photographie mit nicht misszuverstehender Deutlichkeit; aber im Grunde ebenso vergeblich als die nicht minder zwingenden Resultate wissenschaftlicher Denkarbeit. Denn ohne Zweifel ist das Problem, das wir beim Porträt empfinden, nur ein kleiner Ausschnitt aus einem weit allgemeineren Problem, dem Problem der Wahrheit alles menschlichen Denkens und Thuns, und nur in engem Zusammenhang mit der gesamten geistigen Bewegung lässt sich auch jenes besondere künstlerische Problem klären und entwickeln. Ein Blick auf die Entwicklung des Wahrheitsbegriffes zeigt, wie man nur aus einer mittelalterlichen Gedankenwelt heraus auf unserem Kunstgebiet von einer Ähnlichkeit sprechen kann, wie sie das

unbefangene Bewusstsein im Sinne hat. Der Wahrheitsbegriff des Thomas von Aquino veritas = adaequatio intellectus et rei scheint all überall da seine Auferstehung zu feiern, wo das Bildnis wesentlich nach dem Ausfall eines Vergleiches mit dem Naturobjekt beurteilt wird. Wie sehr gehen aber schon im Beginn einer neuzeitlichen Geistesarbeit Wahrheit und Wirklichkeit auseinander! Wie bald greift dann der Zweifel um sich, ob überhaupt der Mensch mit seinen subjektiv begrenzten Mitteln die Wirklichkeit ausser ihm zu erfassen vermag! Immer mehr bricht sich der Gedanke Bahn, dass unsere Wahrnehmung, unser Erkennen kein den Dingen der thatsächlichen Welt adäquates Bild unserem Geiste zuzuführen vermag, dass wir uns nirgends aus unserem menschlichen Gedankenkreise in eine ihm gegenüberliegende Welt der Dinge versetzen können. Dieser Gedanke erobert schliesslich siegreich die Welt, nachdem ihm Kant eine Form gegeben, die seine zwingende Gewalt zu bestimmtestem und unwiderleglichstem Ausdruck bringt. Nunmehr heisst es sich fügen in die Begrenztheit unseres Erkenntnisvermögens nach aussen. Zugleich werden wir aber umsomehr auf die Welt in uns verwiesen. In diesem uns ganz zustehenden geistigen Bereich muss nunmehr die Arbeit kraftvoll einsetzen, um Ersatz zu finden für das, was uns auf der anderen Seite definitiv verloren ging. Wahrheit muss das treibende Ziel denkenden Forschens bleiben. Hat sie sich in der Gestalt einer Übereinstimmung von Denken und Sein als unmöglich erwiesen, so bleibt nichts übrig, als sie in der Übereinstimmung des Geistes mit sich selbst zu suchen. Ist es nicht nur folgerichtig, dieses Wahrheitsprinzip auch auf die künstlerische Arbeit auszudehnen? Heisst es nicht eine einmal gewonnene Einsicht leugnen, wenn man das sich hier bietende Phänomen anders anzufassen sich anschickt? Von solchem Angriffspunkt aus muss sich natürlich das Problem der Bildniskunst ganz anders ausnehmen, als es sonst gefasst wird. Gerade bei der künstlerischen Porträtdarstellung kommt dieses Problem besonders zur Geltung. Deshalb scheint auch die Forderung besonders zwingend, die Konsequenzen des Zusammensturzes des früheren Wahrheitsbegriffes und Weltbildes im Rahmen dieses speziellen Kunstgebietes näher darzulegen.

Um die Unmöglichkeit des Verlangens nach empirischer Ähnlichkeit und der kritisierenden Beurteilung nach ihrem Massstabe nachzuweisen, müssen wir uns zunächst auf den Standpunkt einer ganz unbefangenen Auffassung zu stellen suchen. Nehmen wir also an, die allgemeine Ansicht von der möglichen Übereinstimmung unserer Vorstellung mit der Natur sei die richtige. Auch dann besteht der Widerspruch, dass, je mehr sich das Scheinbild der Kunst dem Eindruck der Wirklichkeit nähert — und das verlangt doch ein grosses Publikum von dem Porträtisten —, desto weniger möglicherweise von wirklicher Kunst die Rede sein kann. Wir pflegen anzunehmen, dass die Kunst unserem inneren Leben einen Zuwachs bringe, dass sie eine neue Welt hineinscheinen lasse in die Gebundenheit des sinnlichen und natürlichen Daseins. Wo aber eine vermeintliche Kunst ein greifbares Objekt, das für alle gleichmässig in die Erscheinung tritt, nachzubilden sucht, da ist sie nur darauf bedacht, eine Nocheinmalwirklichkeit zu geben. Ihr Werk mag ein noch so glänzendes Kunststück sein, es mag ein erstaunlich technisches Geschick beweisen, dem kunstverlangenden Geist erscheint es überflüssig und wertlos. Ihm hat es nichts zu sagen, ihm ist es ohne jeden Inhalt. Wegen solcher »scheinbildnerischen« Tendenz hat Plato bekanntlich die bildende Kunst insgesamt verworfen. Sein grosser Fehler war, dass er nicht die wahre Tendenz wirklicher Kunst erkannte. Aber von diesem nun einmal irrigen Standpunkt aus musste der Denker ganz folgerichtig zu der Meinung kommen — und jeder denkende Beobachter müsste es auch heute — nämlich zu der Meinung, dass jeder Handwerker über den Künstler zu stellen sei. Jener vermag dem Menschen doch etwas Nützliches zu bieten. Dieser aber, als blosser Kopist der Natur, bietet ebensowenig etwas geistig Neues, als etwas für die tägliche Notdurft des Lebens. »Kurz, soll bloss und allein die Natur gelten, so muss die Kunst überhaupt als Unnatur verschwinden.« (Eucken, Grundbegr. d. Gegw. 2. Aufl. S. 254.) Unsere Zeit, der die Photographie so viele Errungenschaften auch zur

Läuterung einer Kunstpsychologie gebracht hat, sollte die zwingende Wahrheit der vorgebrachten Thatsache erst recht anerkennen. Georg Hirth (»Kunstphysiologie«) und andere haben rein sachlich gezeigt, was in Rücksicht auf das menschliche Sehvermögen Bild und Photographie unterscheidet. Hier interessiert nur die rein ästhetische Betrachtung; und da ist das Photogramm einem nur peripherisch aufgefassten Bildnis schon deshalb vorzuziehen, weil es dem Beschauer das peinliche Empfinden erspart, dass menschliche Arbeit sich so fruchtlos abgemüht hat. Wie kann es überhaupt, muss man sich fragen, des Künstlers Aufgabe sein, das zu geben, was auch schon ein toter Mechanismus zu geben vermag? Nicht genug damit. Der photographische Apparat kann sogar in gewisser Hinsicht mehr leisten in der richtigen Wiedergabe der erscheinenden Wirklichkeit, als es dem Menschen von Natur aus gestattet ist. Im Wettstreit mit den Leistungen der Camera muss unser Können stets unterliegen. Dies aus einem Grunde, der zugleich auf die Unwahrheit eines naiv realistischen Kunstprinzips hinweist.

Schon die Einsicht in das erkenntnistheoretische Grundproblem zeigt, dass das subjektive Medium von Raum und Zeit aller äusseren Wahrnehmung den rein objektiven Charakter nimmt. Nur für den oberflächlichen Betrachter kann das Problem des Raumes in der bildenden Kunst allein eine Rolle spielen. In der That beansprucht das schwierigere Problem der Zeit eine mindestens gleich grosse Bedeutung.*) Was die Bildtafel an räumlichem Nebeneinander zeigt, das kann von dem Bildner doch nur zeitlich hintereinander percipiert werden. Wie kann solch Mosaik von zeitlich getrennten Wahrnehmungen auch nur den Schein einheitlicher, überzeugender Wahrheit besitzen? Nur eine im Vergleich zu der Messbarkeit dieser zeitlichen Zwischenräume zwischen den einzelnen Perceptionsakten zeitlose Aufnahmefähigkeit kann die Forderung nach genauer Übereinstimmung mit dem gegenständlichen Objekt wirklich befriedigen. Solche Fähigkeit ist nun allein dem optischen Mechanismus des photographischen Apparats zu eigen. Seine Überlegenheit in diesem Sinne kann danach nicht mehr in Frage stehen. Zugleich aber führt dieser Hinweis die Ziellosigkeit und Unmöglichkeit eines Massstabes der »naturgetreuen Wirklichkeit« auch für das Porträt mit einem Schlage klar vor Augen. Sie muss im

---

*) Vergl. „Über das Zeitproblem“: Te Peerdt. Strassburg 99.

Verein mit den subjektiven Qualitäten der räumlichen und sinnlichen Anschauung überhaupt, die Fanatiker des Nachahmungsprinzips von einem Widerspruch in den anderen treiben. Welche sinnverwirrende Gestalt diese Widersprüche zunächst inbezug auf das eben berührte Verhältnis annehmen, ja annehmen müssen, soll ein flüchtiger Blick in Fechners »Vorschule der Ästhetik« zeigen, die uns im weiteren aus anderen Gründen näher beschäftigen soll. Fechner sieht den Vorzug des gemalten Bildnisses vor der Photographie darin, dass jene einen besonders charakteristischen und glücklichen Moment für die Wesenhaftigkeit des Modells zur Darstellung bringen kann. »Dagegen ist wohl das Sitzen einer Person vor dem photographischen Apparate eine der ungünstigsten Bedingungen, den günstigsten Moment treffen zu lassen.« (II. S. 46.) Abgesehen von den problematischen Prämissen wäre hiergegen logisch nichts einzuwenden. Dem widersprechend ist nun aber auf derselben Seite dem Vorzuge der Photographie vor dem Bildnis das Wort gesprochen. »Wirklich ziehen wir — so Fechners Worte — die Photographie, bei der wir wissen, woran wir sind, dem Bilde vor, bei dem wir das nie recht wissen können (!); und es möchte wünschenswert sein, zum besten Bilde von einer uns interessierenden Persönlichkeit noch eine gute Photographie derselben zu haben.« Diese kunstfremde verwirrende Auffassung vom Verhältnis eines Kunstwerkes zu einem mechanischen Konterfei, die nicht nur Fechner, sondern der ganzen Durchschnittsmeinung vom Wesen des Porträts eigen ist, spricht gegen sich selbst. Danach bedarf auch eine gelegentliche Äusserung des bekannten Ästhetikers keiner weiteren Kritik, die hier nur citiert werden soll, um auch den letzten Zweifel an der Unmöglichkeit des Ganzen zu nehmen. »Man sieht mitunter — so lautet sie wörtlich — photographische Bilder, die es abgesehen von manchen technischen Unvollkommenheiten der Photographie mit dem besten Porträt aufnehmen können.« Also auch die besten Leistungen einer freien hohen Kunst haben danach vor gelungenen mechanischen Produktionen eines toten Apparats auch garnichts mehr voraus.

Solche Konsequenzen haben nichts Überraschendes mehr, wenn man den Kunststandpunkt ins Auge fasst, von dem aus sie sich ergeben. Dieser Standpunkt ist der der naiven Selbstverständlichkeit, mit der selbst Führer im Reiche der geistigen Arbeit die uns hier interessierende Kunstart behandeln. Man ist gewohnt — und zwar wegen seiner sonstigen Verdienste mit gutem Recht — Gustav

Theodor Fechner den Helden in der Wissenschaft beizurechnen. Gerade deshalb erscheint es wertvoll, seinen auf unbedingte »Naturtreue« gestellten Kunstpostulaten im besonderen Hinblick auf das Porträt in Kürze nachzugehen. Nichts liegt dabei an einer Kritik seiner Vorschule. In ihrem Ganzen müsste eine solche manches wissenschaftlich Wertvolle anerkennen. Uns interessiert hier nur die in Fechners Arbeit gegebene Gelegenheit, das Verhältnis einer Durchschnittsmeinung zum Porträt nach seinen einzelnen Momenten zu analysieren und diese nach ihrer Zugehörigkeit zu den engen Interessen realer Lebensführung oder zu der übergeordneten Welt künstlerischen Empfindens scharf auseinander zu halten. Gar bald wird sich da zeigen, wie das künstlerische Phänomen gänzlich jenseits der allgemeinen Betrachtung zu liegen pflegt. Fechner erleichtert unsere Aufgabe, indem er dem landläufigen Interesse, welches das alltägliche Leben für die ihm nächste Kunstart übrig hat, unbefangenen und unzweideutigen Ausdruck giebt.

Da rechnet er zunächst (II. 46 — 47) dem »treuen Gemälde« als grossen Vorteil an, dass es die »Erinnerung an das undeutlich Gewordene deutlich herstellt«. »Der Mangel anderer Vorzüge kann hierdurch — horribile dictu — sogar zum guten Teil vergütet werden.« »An wie viele Gegenstände der Wirklichkeit — heisst es da — knüpft sich doch für uns ein lebendiges Interesse der Art, dass wir uns gern, sei es genau, erinnern möchten, wie wir sie gesehen oder sie genau so zu sagen von Angesicht kennen lernen möchten, wenn wir sie nicht gesehen, und der Kunst vermögen wir diesen Vorteil zu verdanken, wenn sie sich diesen Dank nur verdienen will.« Nun, ich glaube, die Kunst verzichtet gern auf diesen Dank. Sie giebt sich heute um so weniger zu einer solchen ausser ihr liegenden Dienstleistung her, als sie dieselbe von der photographischen Camera viel zuverlässiger auch ohne Verlust von Mühe und Zeit besorgt weiss. Solchen elementaren Irrtum, die Freude an der genauen Erinnerung, die eine wohlgelungene Nachahmung im Beschauer entstehen lässt, zu den ästhetischen Gefühlen zu zählen und in ihr einen wesentlichen Teil reinen Kunstgenusses zu sehen, sollte man von einem führenden Geist psychologischer Forschung eigentlich am wenigsten erwarten. Da hat doch Lessing schon, ohne von solcher Wissenschaft zu wissen und ohne die zielklärende Hilfe der Photographie, eine weit grössere Feinfühligkeit an den Tag gelegt, wenn er im Laokoon den griechischen Künstlern nachgerühmt, dass sie zu gross waren, um von ihren Betrachtern zu

langen, dass sie sich mit dem blossen kalten Vergnügen, welches
; der Erwägung ihrer Geschicklichkeit zu treffen entspringt, begnügen
lten.

Es wird erzählt: Ein Steinmetz zu Speyer hatte eine Büste Kaiser
dolfs angefertigt, dessen Gestalt er sich während langer Betrachtung
einprägte, dass er selbst die Runzeln des kaiserlichen Antlitzes nach-
ılte. Als er später vernahm, dass das Alter dem Herrn eine Runzel
hr gefurcht hatte, überarbeitete er das Standbild, um dem Marmor
ch noch diese Runzel einzuprägen. »Das war — muss auch Fech-
r zugeben (II. 39.) — ein Steinmetz und kein Künstler, und sein
erk kein wahres Kunstwerk, sondern nichts mehr und nichts besse-
; als eine steinerne Photographie.« »Aber dennoch — so ist einige
iten weiter zu lesen (II. 46.) — möchte es selbst Vertreter der
alistischen Richtung mehr interessieren, dieses getreuliche Konterfei
sehen, was den Kaiser so menschlich, als er war, dargestellt, als
ı idealisiertes Schemen desselben, worin der Künstlergeist die Gestalt
s Kaisers im Sinne seiner höheren Idee von demselben auszuprägen
sucht und jedes Fältchen, was nicht zu diesem idealen Kaiser zu
ssen schien, wegliess.« »Beim Porträt — heisst es wieder an ande-
r Stelle (II. 55.) — interessiert mehr zu wissen, wie die dargestellten
rsonen wirklich sind, als wie sie ein Künstler aus höheren Schön-
itsrücksichten hat darstellen wollen.« Dass solche höheren Schön-
itsrücksichten — wie schon Volkelt*) gegen Fechner geltend macht —
ır den wirklichen Künstler überhaupt gar nicht existieren, muss aus
äteren Erörterungen hervorgehen. An den zitierten Auslassungen
s Begründers einer »Ästhetik von unten« ist für den Augenblick
e evidente Verwechselung von rein historischer Interessiertheit und
ünstlerischem Wohlgefallen bedeutungsvoll. Es ist eine Freude des
eschichtsforschers, sich über das Aussehen irgend eines früheren
lenschen genau orientieren zu können. Es ist Neugierde oder auch
raktisches Verlangen, einen Mitmenschen, der uns aus irgend einem
rrunde besonders angeht, wenn nicht persönlich, doch wenigstens
n Bilde kennen zu lernen. Niemals aber ist das Interesse am Aus-
hen eines in der Zeit existierenden Menschen, sondern einzig und
llein dasjenige an den selbständigen Bildungen des künstlerischen
chaffens ästhetisch und psychologisch dem Kunstgeniessen zuzurechnen.

---

*) Ästhetische Zeitfragen, Anmerk. 74.

Auch die Gefühle der Sympathie — das sei hier gleich der Vollständigkeit halber bemerkt —, die der Geistes- und Blutsverwandte des Porträtierten etwa noch mit hinzubringt, haben mit der erhebenden rechten Freude an einem Kunstwerk nicht das geringste zu schaffen. Will das Porträt ein solches sein, so muss es gleich einem Landschaftsbilde oder einem Drama für jeden Beschauer ausnahmslos dasselbe bedeuten können, ohne damit sagen zu wollen, dass Porträtähnlichkeit etwas Überflüssiges ist. Im Gegenteil, um allem Missverständnis hier gleich vorzubeugen, sei die Bemerkung eingeschaltet, dass ein künstlerisch wirklich gelungenes Porträt auch immer das Wesen des Dargestellten wiedergeben wird, dass aber ein ähnliches Bildnis noch lange kein künstlerisch gelungenes sein braucht, weil es eben ähnlich ist.

»Ich schaue, ich bin ganz Schauen bezeichnet erst — wie K. H. v. Stein so treffend sagt (Vorl. üb. Ästh. 97. S. 6) — den Zustand des völligen Hingegebenseins, mit dem der Begriff des Schönen aufs engste verknüpft ist.« Wie ist von einem solchen »ganz Sehen« und Versunkensein auch nur ein Hauch vorhanden, wenn die Teilnahme an der Porträtdarstellung von Gedanken und Erwägungen erfüllt ist, die nichts als Mittel zum Zweck sind?

Wenn eine solche vermeintliche Kunst echte Kunst wäre, sie bliebe weit hinter der Natur zurück, und Herbarts Auffassung: »sie die nachahmende Kunst, sei höchstens so schön als das Urbild« (Ges. W. II. 111) erschiene unmotiviert optimistisch.

Fechner thut sich etwas darauf zu gute, den »Wert der Abspiegelung«, den Herbart ganz ignoriert hatte, von dem »Wert der abgespiegelten Natur« unterschieden zu haben. Diese beiden Komponenten machen nach seiner Entdeckung erst den Gesamt-Kunstwert aus. Zweifellos ein Fortschritt, wenn auch in der That die Darstellung alles, der Gegenstand oder die abgespiegelte Natur gar nichts ausmacht. Leider aber spielt die letztere in Fechners Ausführungen trotz aller besseren Erkenntnis immer die Hauptrolle. Dass zudem das, worin er den Wert der Abspiegelung, d. h. also der Darstellungskunst sieht, für die ästhetische Kontemplation ebenso indifferent als alle früher Betonte ist, soll hier gar nicht erst aufgezeigt werden. Eine gelegentliche Äusserung, die die Vorzüge der von ihm postulierten »getreuen Nachahmung« beleuchten soll, und die wir deshalb noch zum Schluss anführen wollen, macht solche Kritik überflüssig. »Die gemalte Landschaft gewährt uns mit allem — so lautet diese (II. S. 55) —

worin sie gegen die natürliche zurücksteht, die grossen Vorteile, dass sich jene im Gegensatz zu dieser ins Zimmer (!!!) hängen lässt und dass sie zudem dem Moment schönster Beleuchtung Dauer zu verleihen vermag.« Das ist hier zufällig von der Landschaft gesagt, es findet aber nach dem ganzen Zusammenhang erst recht Anwendung auf das Porträt.

Man kann Fechners Verdienste ungeschmälert anerkennen und doch die Unmöglichkeit seines aufgezeigten Standpunkts der Kunstbetrachtung ebenso bedingungslos zugeben.

Wir müssen dem Verfechter der induktiven Methode in der Kunstphilosophie dankbar sein dafür, dass er uns den Beweis dieser Unmöglichkeit so leicht gemacht und uns so evidenter auf die unausbleiblichen Konsequenzen hingewiesen hat, zu der jeder Objektivismus in der an sich scheinbar so objektiven Kunst der Porträtdarstellung führen muss, der nicht an der Grundidee festhält, dass auch die von ihm geforderten Leistungen Kunstwerke nur sein können, wenn sie den subjektiven Stempel ihres Autors tragen. Mit diesem siegt und fällt alle Kunst. Wo die »Nachahmung« vom Geist schöpferischer Gestaltung verlassen ist, da sinkt sie weit unter das Werk der Natur hinab, und die im Grunde kunstfeindliche Philosophie des grössten griechischen Denkers ist dann wirklich die einzig mögliche. Insofern, kann man sagen, hat sogar Platos Stellungnahme zur bildenden Kunst einen ebenso dauernden als unvergleichlichen Wert, denn sie zwingt diese selbst immer wieder von neuem, sich auf sich selbst zu besinnen, um etwas anderes zu sein als das, was der griechische Weise in ihr sah. Zudem ist Platos Ideenlehre selbst als künstlerische That vorbildlich. Das Fundament, auf dem sie sich aufbaut, ist das Fundament aller echten Kunst — es ist die Anerkennung eines Seins, das höher und wahrer ist, als der Schein da draussen. Auch das Porträt gestattet keinen Kompromiss. Es giebt nur Kunst oder Nichtkunst. Fechner, der Empirist, vermeint ganz in jener zu leben, und die meisten »Freunde der Kunst«, die Auftraggeber auf Bildnisse, teilen diese Selbsttäuschung mit ihm, so weit sie nicht im Glauben an einen ebenso falschen Idealismus befangen sind.

Diejenigen aber, die Fechners Standpunkt teilen, scheinen Vertreter desselben ins Feld führen zu können, vor deren blossen Namen jeder das Haupt beugen wird. Es sind keine geringeren als Albrecht Dürer und Lionardo da Vinci. Auch Vasari könnte man, besonders

nachdem Obernitz*) aufgezeigt hat, welche Fülle ästhetischer Auf-
lassungen sein grosses Geschichtswerk birgt, den ersteren beirechnen.
Ja, um noch vollständiger zu sein, sei zugleich auf die beiden Ver-
ehrer Michel Angelos Francisco de Hollanda, den Portugiesen, und
Vicencio Carducho, den Spanier, hingewiesen. Die berühmten »Diá-
logos« der beiden letzteren gehören zu den bedeutendsten Abhand-
lungen über Malerei, die die Renaissance gezeitigt hat. Alle die ge-
nannten Künstler verstehen als Theoretiker unter »porträtieren« ganz
das, was Fechner und mit ihm die meisten heute noch darunter ver-
stehen, nämlich die Unterordnung unter das Modell mit Verleugnung
der persönlichen Einsicht des Künstlers etc. — so fast wörtlich bei
Carducho. Inwieweit Dürers Malerbuch und Lionardos Trattato della
pittura den als unmöglich aufgezeigten naiven Realismus zu unter-
stützen vermögen, braucht bei der Häufigkeit, mit der sie citiert zu
werden pflegen, kein weiteres Eingehen. Ja, auch Fechner führt diese
beiden Theoretiker an, aber nicht um sie zu loben, sondern um ihre
naive Auffassung zu tadeln (s. II. 39). Er vergisst dabei aber, dass
den Männern der Renaissance psychologische Forschung und die Photo-
graphie noch nicht die Mittel zur begrifflichen Läuterung ihres künst-
lerischen Empfindens gegeben hatten, von denen er selbst so gut hätte
Gebrauch machen können. Dazu kommt noch, dass schon die imitazione
della natura Leonardos und Vasaris ein divino lume intellecto purga-
tissimo, eine göttliche Begabung auch des Porträtisten verlangten. Die
ritratti mussten, namentlich nach der Forderung des Aretiners, nicht
nur vivi, sondern auch zugleich belli sein. Der Zusammenhang lässt
keinen Zweifel darüber, dass hier nicht etwa die formale empirische
Schönheit, sondern die Schönheit künstlerischer Mittel gemeint ist. Wie
weit überragen also die Getadelten ihren Tadler.

Auch kann man deutlich erkennen, wie die Künstler des Cinque-
cento selbst das Knechtische, das sie naturgemäss mit der Zeit im
Porträt sahen, drückend empfanden. Obwohl z. B. Vasari als leiten-
den Grundgedanken seiner kritischen Arbeit den Satz hinstellt: »Io
so che l'arte nostra è tutta imitazione de la natura principalmente«
(Obernitz S. 7), hebt er doch lobend hervor, dass Michel Angelo sich
sträubte, das Lebende ähnlich nachzubilden, wenn es nicht von ausser-

*) Vasaris allgem. Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei.
Strassburg 97.

ordentlicher Schönheit war. (Vergl. Burckhardt Beitr. z. K. in Ital. Bas. 98. S. 241.)*) Carducho hält es für einen Mangel an Selbstachtung bei den Künstlern, dass sie unseren Kunstzweig missbrauchen. Wie viel mehr müssen wir dann heute von solchem Missbrauch reden, wenn man unter der Bezeichnung »Porträt« noch das begreifen will, was frühere Zeiten darunter verstanden. Wie Hollanda (vergl. J. de Vasconcellos. Wien 99. S. LXXXIX) will auch Carducho (vergl. Justis Vel. I. S. 229) die Kunst der Bildnismalerei nur für bedeutende Regenten, für Wohlthäter der Menschheit und die sonst hervorragendsten Geister, wie Heilige etc., aufbehalten wissen.

Es ist bezeichnend für das künstlerische Fühlen, das aus dem Theoretiker Carducho spricht, wenn er sagt: »Kein grosser und ausserordentlicher Maler ist daher (weil eben das Porträtieren ein mechanisches Abmalen sein soll) je Bildnismaler gewesen.« Die Geschichte zeigt uns demgegenüber gerade einen Rembrandt, einen Tizian, einen Lenbach und Whistler thronend auf den höchsten Höhen der Kunst der Jahrhunderte und beweist auch ihrerseits dadurch, dass die Bedeutung des Porträts eine andere sein muss als die, die ihr, früher wohl begründet, heute aus künstlerischem Unverstand zugeschrieben wird.

Darüber lassen die wenigen historischen Andeutungen keinen Zweifel übrig, dass frühere Ästhetiker, wenn auch unklar, so doch im Grunde ihrer Seele empfanden, Bildnismalerei ist wirkliche Kunst nur dann, wenn es kein Abkonterfeien, sondern ein auf Freiheit gestelltes Schaffen bedeutet. Jedoch haben sie es nicht vermocht, diesem tiefinnerlichen dunklen Empfinden durch bewusste Überlegung wörtlichen und begrifflichen Ausdruck zu geben. Auch waren die Zeitverhältnisse der Erstarkung ihres philosophischen Vermögens nicht günstig. Wie hätte auch eine frühere Kulturepoche nur an die Möglichkeit solcher Probleme in der Kunst denken können, die erst durch die Entwicklung geistiger und technischer Arbeit geschaffen werden mussten. Die Fülle der Errungenschaften, die diese im Laufe der Jahrhunderte gebracht hat, haben die philosophische Grundanschauung, wie sie aus den theoretischen Werken der Renaissancekünstler spricht, überwunden. Von so grosser Bedeutung die Abhandlungen Dürers und seiner Zeitgenossen auch für die geschichtliche Forschung sind, eine so grosse

*) Vasari vita di M. A. XII. 272.

Hemmung bedeutet ihr ästhetischer Gehalt angewandt auf eine lebende Kunst.

Nicht will die Kunst unserer Tage — wie Unberufene zu sagen pflegen — unbekümmert um Früheres aus sich von neuem beginnen. Ihr Ringen, das manche Zeitgenossen nicht verstehen, ist durchaus historisch bedingt und sie selbst ist sich wohl bewusst, was sie der Kunst vergangener Zeiten zu danken hat, wie viel sie aus dieser noch immer lernen kann. Aber nicht zurück, sondern vorwärts ist ihr kühner Blick gerichtet. Zugleich mit den anderen Äusserungen rein geistiger Arbeit sucht sie dem inneren Menschen das zu ersetzen, was ihm der gewaltige Fortschritt im Äusseren des Lebens nehmen muss. Dazu muss sie selbst sich vertiefen; das aber heisst, sich befreien von dem äusseren Schein, an den man sich nirgends so wie im Bildnis zu halten pflegt. Diese erneuernde Tendenz muss auch schliesslich über ihre Feinde siegen, die sie zu unterdrücken trachten. In der blossen Theorie kann man nicht besser an ihrem Siege mitarbeiten, als wenn man sich bemüht, die Hindernisse, die der freien Entfaltung echter Kunst in den Weg gelegt werden, dem klaren Bewusstsein des denkenden Menschen immer näher zu bringen. »Denn, wer weiss, wovon er abhängig ist, ist auf dem Wege zur Freiheit.« (Eucken, Grdbeg. S. 7.) Oder sollen wir abwarten, bis eine farbige zur Täuschung naturgetreue Photographie die Unterscheidung von Kunststück und Kunstwerk auch für das Porträt lehrt?

Ein »suivre la nature« erscheint auch uns als das α und ω aller Kunst, aber in einer gänzlich anderen Fassung als der allgemein und officiell angenommenen. Je mehr wir uns von der peripherischen Natur, die die Durchschnittsmeinung dem künstlerischen Bilden als Ziel vorhält, entfernen, je mehr nähern wir uns der Natur, die der Kunst ihr wahres Richtmass leiht. Jene Natur ist nur ein minderwertiger Anteil der wirklichen Welt, diese der schönere, inhaltsreichere und weitere.

Sie soll sich jetzt vor uns aufthun, und wir wollen nach ihren Zauberworte suchen. Denn das ist das Geheimnisvolle aller Kunst, dass sie sich, je mehr wir ihr Wesen zu erfassen glauben, um so problematischer darstellt. Wo diese Thatsache in die Erscheinung tritt, da scheint ein Anzeichen für den rechten Weg des Suchens gegeben. Gerade schon die bequeme Einfachheit des Kriteriums nach der Natur, die jede künstlerische Geistesarbeit, die nicht mit dem

Auge genossen, und auf die nicht mit dem Finger gezeigt werden kann, als unkünstlerisch verpönt, könnte, wenn es nach all dem Gesagten noch des Beweismomentes bedürfte, für ihre eigene Unmöglichkeit zeugen.

Von der gegebenen Wirklichkeit ist danach nichts zu erhoffen. Darum heisst es, in geistiger Arbeit und durch sie eine andere, dem idealen Streben mehr entsprechende Wirklichkeit zu suchen. Diese verlangt die Wendung vom blossen sinnlichen Anschauen zum innerlichen Handeln, vom blossen Perzipieren zum eigenen Produzieren, vom Kopieren zum Neuschaffen. Die Welt in uns also, unser persönlichstes Selbst bietet allein auch dem Forschen nach künstlerischer Wahrheit einen fruchtbaren Boden. Aber der blosse Hinweis auf diese Thatsache genügt keineswegs; mit der Wendung zum Subjekt entsteht das Problem, die blosse Laune des Individuums, einen unleidlichen Subjektivismus zu überwinden, der ein Zurechtfinden unmöglich macht und aller Beurteilung spottet. Dieser darf höchstens einen Durchgangspunkt zu einer höheren Schaffensart bilden, die nicht mit partikularen ephemeren Einfällen spielt, sondern die Überzeugungskraft einer Offenbarung an sich hat.

Ein »*γνῶϑι σεαυτόν*« schmückt den Eingang zu der neuen Werkstätte künstlerischer Arbeit, die wir somit betreten. Hier gilt es zunächst für den Bildner, seine innere Vorstellung und Empfindung an sich zum Objekt der Darstellung zu machen. Nicht darf erst diese innere Vorstellung über die Grenzen unserer selbst hinausprojiziert werden, um sie dann im Sinne eines naiven Realismus als Ausdruck oder als Bild der wirklichen Realität fassen zu wollen. Fechner und seine Anhänger gehen in der Beurteilung des Verhältnisses von Kunst und Natur von der irrigen Prämisse aus, »dass sich die Kunst von vornherein die Aufgabe stelle, etwas von dem, was nicht Kunst ist, abzubilden«. In der That sucht echte Kunst etwas darzustellen, was selbst bereits Kunst, d. h. intuitive Anschauung der Phantasie ist. Das unbefangene Bewusstsein fordert von dem Porträtisten die Erfüllung einer transzendenten Wahrheit und übersieht dabei deren absolute Unmöglichkeit. Das denkende Streben setzt an ihre Stelle eine immanente Wahrheit: die Wahrheit gegen sich selbst. Die Möglich-

keit ihrer Verwirklichung bindet sich allein an das ehrliche Streben, dem inneren Erlebnis einen adäquaten Ausdruck zu schaffen. Wie weit sie selbst gelingt, das beantwortet die Verschiedenheit des Könnens verschieden. Bei Rembrandt suche man es vorerst zu ergründen. Das Tiefmenschlichste, das Göttliche im Menschen überwältigt hier schon ganz ohne unser Zuthun. Aus Rembrandts Porträts muss auch der Kunstblinde erfahren, was es heisst, die Wiedergabe der Natur seinem eigenen Schaffensdrang dienstbar zu machen. Das ist's, was wir hier für die Bildniskunst insgesamt fordern. Auch hier kann nur der Ausdruck der Ursprünglichkeit im Geistesleben des Bildners auf den Beschauer jene suggestive Wirkung ausüben, die alle wahre Kunst kennzeichnet.

Doch was ist das Kriterium solcher Ursprünglichkeit, was die Eigentümlichkeit des künstlerischen Erlebnisses? Welcher Art ist die geheimnisvolle Gewalt, die das bloss Persönliche zum Überpersönlichen in den Werken der bildenden Kunst erhebt, das uns erst die Wahrheit einer wirklichen Welt erschliesst? Das muss erst kurz angedeutet werden, um den weiteren Folgerungen eine sichere Begründung zu geben.

Ein genau entsprechender Verstandesbegriff — das ist von Uranfang klar — kann dem inneren Erleben, dem geistigen Faktor künstlerischen Schaffens unmöglich zur Seite gestellt werden. Die photographische Plattheit eines Bildes kann nur — wie wir früher sahen — ein Dokument gegen ihn sein. Ein Vergleich des Bildes also mit dem äusseren Dinge bestätigt das kunstproduzierende Erlebnis ebensowenig als es irgend Begriffe vermögen. Dieses hat Teil an einem Letzten, einem Absoluten, das gerade der echten Kunst, wie der echten Philosophie und Religion ihre Bedeutung auf der Höhe des Lebens sichert. Und wie die geistige Thätigkeit im Künstler, die die Psychologie »Phantasie« zu nennen pflegt, ihre Gewissheit und Wirklichkeit nur in sich hat, so ist auch das Kriterium, nach dem wir suchen, nichts als ihre eigenste Eigenart. Es ist die Geschlossenheit der Intuition selbst, das Zusammenstimmen des Mannigfaltigen zu einer lebendigen Einheit.

Der peripherischen Fassung tritt die äussere Wirklichkeit nicht als einheitlich Ganzes, sondern als ein Nebeneinander von Einzelerscheinungen entgegen. Dazu kamen für den Porträtisten — wie wir sahen —, der die bloss sinnliche Wahrnehmung darzustellen sich be-

müht, die die Einheit der Wahrnehmung selbst zerstörenden zeitlichen Perzeptionsintervalle. Die lebendige Beweglichkeit seines Modells — im Gegensatz etwa zum Landschafter — macht ersichtlich jene Intervalle für die Zersplitterung des einheitlichen Eindrucks besonders bedeutungsvoll. Das innere Erlebnis bedeutet demgegenüber die Widerspruchslosigkeit einer Raum und Zeit beherrschenden Gestaltungskraft. Auch über alle Entwicklungsphasen des Einzelwerks legt die wahre Kunst als Emanation einer über der zerstreuten Wirklichkeit thronenden Welt den Mantel harmonischer Einheitlichkeit.

Wollen wir diesem Begriff der Einheit,*) in den wir die Konzentration der Qualitäten kunstschaffenden Geistes kleiden, ein mehr philosophisches Gepräge geben, so könnten wir ihn als die »Weltanschauung« bezeichnen, die der Künstler in seinem Werk ausspricht. In der That haben die deutschen Dichterheroen Goethe und Schiller — wie der geistvolle Interpret ihres ästhetischen Standpunkts, K. H. von Stein zeigt — den Ausdruck einer »Weltanschauung« als die Grundbedingung eines jeden Kunstwerkes hingestellt. Sicher dachten sie dabei wohl nur an den Dichter. Aber es heisst von vornherein die bildende Kunst der Poesie unterordnen, wenn man einen anderen Massstab geistiger Werte an ihre Werke legen will. Führt nicht zudem der blosse Gedanke an ein einziges Rembrandtsches Bildnis eine Lebensanschauung vor unser geistiges Auge, die ihre eigene Tiefe und einheitliche Bestimmtheit ohne gegenseitigen Schaden neben die eines Spinoza stellen lässt?

Lotze (Grundz. d. Ästh. Leipz. 1888. S. 16) spricht von einer »Einheit zweier Prinzipien, der »zwecksetzenden Ideen« und dem »sie ausführenden Mechanismus«. Sie findet sich weder in der Erfahrung, noch lässt sie sich durch Denken konstruieren. Sie tritt uns als einzelne Anschauung im Schönen entgegen.«

Auch die Einheit der Welt Spinozas lässt sich durch kein blosses Studium begreifen. Sie muss erlebt werden, will man sie ganz erfassen. In den Werken der bildenden Kunst ist sie gleichfalls eben nur erlebbar. Nur wenn sich die Bedeutung des innerlich Erlebten noch nicht durch eigenes Erleben enthüllt hat, kann man dem Einheitskriterium den Charakter der Notwendigkeit und Allgemeinheit ab-

*) Die verschiedene einander oft widersprechende Bedeutung, die die Geschichte d. wissensch. Ästhetik mit diesem Begriff verbindet, hat hier kein Interesse.

sprechen. Die Anderen müssen in ihm ein sicheres Mittel zur Unterscheidung eines Spiels subjektiver Launenhaftigkeit von der That einer künstlerischen Persönlichkeit erkennen. Nun kann auch unsere Forderung, dass der Bildner, wenn es sich im Bildnis um ein Kunstwerk handeln soll, die Wiedergabe der Natur ganz seinem eigenen Schaffensdrang dienstbar machen muss, dass es nicht auf die peripherische Ähnlichkeit, sondern auf den Ausdruck einer unzweideutigen Weltanschauung ankommt, nicht mehr als gefährlich und in die Luft gegriffen gelten.

Einem solchen Standpunkt kann sich offenbar die Bildnismalerei nicht prinzipiell von anderen Darstellungsgebieten im Bereich der bildenden Kunst unterscheiden.

Nach allem Gesagten kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, dass die Bedeutung dessen, was von der Welt zum Werden künstlerischer Arbeit zugetragen wird, ganz herabsinkt unter die Bedeutung der selbstschöpferischen Leistung in dem schaffenden Künstler. Im Porträt giebt also das Modell nur die Mittel zum Ausdruck des inneren Erlebnisses, es leiht der im Geiste begründeten Einheit den Stoff zur Verwirklichung als Kunstwerk. Die reale Natur da draussen ist somit dem Künstler, was die Erfahrung dem Denker. Und wie irgend sinnliche Eindrücke, denen der Geist nicht als denkender Geist entgegenkommt, für die Wissenschaft gar nicht vorhanden sind, so sind sie auch für die Kunst verloren, wo die individuelle Phantasie ihnen nicht Farbe und Gestalt giebt. Aber auch umgekehrt wäre gleich dem Denken ohne Erfahrung auch die Phantasie ohne die grosse Welt der Wirklichkeit gänzlich inhaltlos. Bei Schelling (III. S. 628) heisst es: »Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer, wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.« Was Schelling hier den »halbdurchsichtigen Schleier im Lande der Phantasie« nennt, das passt ganz auf die Bedeutung der realen Natur im Reiche der bildenden Kunst, in der auch das Porträt — wie gesagt — keine Ausnahmestellung beanspruchen kann, will sie nicht aus ihm überhaupt herausfallen.

Im Erkenntnisprozess giebt das Ding den Stoff und der Geist die

Form. Diese, als allein lebendiges Prinzip, muss naturgemäss jenen mehr oder weniger verschieden bestimmen. Genau so beim künstlerischen Bilden. Die Form — nicht etwa als plastische oder zeichnerische Form, auch nicht als technische Mache, sondern als »die innere Bestimmtheit der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes« (v. Stein. V. ü. Ä. 123) — ist also folgerichtig im Bildnis der Ausdruck des schaffenden Geistes und somit sein ganzer und einziger Inhalt. Das heisst aber das Was einer kunstfremden Kunstbetrachtung ausschliesslich in das Wie legen. Dieses Wie mag man auch wohl Idee oder Gegenstand des Bildwerks nennen. Sicher also etwas wesentlich anderes, als was ein grosses Publikum für den Gegenstand in ihm ansieht.

Dass wie im Porträt ein bestimmter Mensch die Mittel zur Aussprache dieser Idee gegeben, mag für die, die diesen Menschen kennen, interessant sein, ist aber an sich zufällig und belanglos. Die Berührung des Künstlers mit dem einzelnen Menschen ist nur das Zufällige; das Bleibende und Wertvolle im Bilde ist allein die künstlerische That, zu der jene angeregt. Daneben braucht natürlich nicht vergessen zu werden, dass die Anregung, die der Mensch der bildnerischen Phantasie bietet, eine andere sein kann, als die, die von anders gearteten Wesen oder von der landschaftlichen Natur ausgeht. Vielleicht eine um so tiefere und die Phantasie um so mehr mit gestaltende, als der Darzustellende eigene Originalität und Bedeutung mitbringt. Prinzipiell notwendig ist aber solche formbildende Rückwirkung des Stoffes auf den künstlerischen Gedanken durchaus nicht. Man braucht, um dies einzusehen, nur wieder an Rembrandt zu denken. Oder um einen als Porträtisten und Landschafter gleich anerkannten Zeitgenossen zu nennen, sei auf Max Liebermann hingewiesen. Ihm ist z. B. das Licht das künstlerische Problem, das ihn bewegt, des Lichtes stimmungsvolles Spiel ist die Welt seiner Phantasie. Was von aussen an diese herantritt, ist ihr nur Mittel, sinnfällige Gestalt anzunehmen. In diesem Sinn kann Gurlitt (D. d. K. d. 19. Jahrh. 99. S. 534) von Liebermann sagen: »Ob er mit seinem Können eine Ziege oder den Kaiser Nero darstellt, es ist ihm gleichgültig.« Aber in Wahrheit will er — das wäre vielleicht noch eine präzisere Charakteristik — weder diesen noch jene darstellen. Er will überhaupt nichts darstellen als jenes unfassbare ewige Phänomen des Lichtes. Das ist ein Beispiel echter und freier Kunst. Eine Einheitlichkeit des künstlerischen

Prinzips tritt hier deutlich zu Tage. Diese Einheitlichkeit ist die Schönheit, die aus allen Werken Liebermanns spricht; sie ist der Ausdruck seiner ganzen Persönlichkeit.

Das Bestehen auf die eigene Persönlichkeit wird — wie leicht einzusehen — dem schaffenden Bildner auf keinem anderen Darstellungsgebiet gleichermassen erschwert, als in der Porträtmalerei. Nirgends wird sein Stilgefühl so missachtet, nirgend der Freiheit des künstlerischen Denkens so mitgespielt als hier. Will sich der Porträtist unabhängig von den ihn bedrängenden Einflüssen machen, will er zur Freiheit stilsicheren Schaffens durchdringen, so muss er sich zunächst der Stärke und des Rüstzeugs seiner Feinde versichern. Es muss ihm — mit anderen Worten — zu klarem Bewusstsein kommen, was die Ursprünglichkeit seines geistigen Wollens direkt und indirekt zu hemmen oder gar aufzuheben imstande ist. Die Schwerfälligkeit eines im Grunde utilitaristischen »Naturalismus wider den Geist« muss als abgethan gelten. Sein Schauder vor der Persönlichkeitsoffenbarung, die eben auch das Bildnis erst zum Kunstwerk macht, diente ihm — wie wir hinlänglich festgestellt zu haben glauben — zur selbstkritischen Aufzeigung seiner künstlerischen Unmöglichkeit. Hier muss es nun vielmehr darauf ankommen, solche kunstwidrigen Einflüsse in streifender Kürze zu kennzeichnen, die gerade im Gegensatz zu jenem Fanatismus des Konterfeis auf einem vermeintlich idealistischen Boden erwachsen sind und je nach dem Geist der Zeiten mehr oder weniger wuchern. Wir haben es mit den Varietäten eines falschen Idealismus zu thun, der trotz seiner substanziellen Verschiedenheit von dem naiven Realismus doch wie er das Grundprinzip allen Verkehrs mit der Kunst ausser acht lässt; das Grundprinzip nämlich, dass, was immer aus der Kraft wirklichen Schaffensdranges geboren ist, thatsächlich ausserhalb von gut und böse stehen muss. Die Kinder solcher Schaffenskraft sind zugleich die Kinder der Schönheit. Sie kann nichts Hässliches erzeugen. Was im Leben noch so hässlich scheint, es wird lautere Schönheit, wo es der Zauberstab echter Kunst berührt. Ja die unseligen Begriffe von Schönheit und Hässlichkeit tragen die Hauptschuld, wenn man zum guten Teil auch dort, wo die Erkenntnis Platz gegriffen hat, dass die Kunst etwas Vollkommeneres als die Natur dem bloss sinnlichen Auge vorhält, geben muss, trügerische Idole für reine Ideale nimmt. Solche Selbsttäuschung pflegt die Schönheit des Bildnisses nach der Schönheit des Dargestellten zu taxieren, greift im Er-

fassen des Bildinhalts also auch daneben. Sie trägt gewissermassen auch nur den empirischen Massstab banaler Alltäglichkeit in die Kunst hinein. Den schönen Menschen muss der Porträtist darstellen und den nicht schönen muss er schön machen. Was im Leben nicht angenehm zu sehen, das muss er eliminieren, oder doch modifizieren. Die »künstlerische List« muss nötigenfalls — wie sogar ein Fr. Th. Vischer meint (III. S. 678) — in Funktion treten, um solche Fehler wie »Schielen« und sonstige Anomalieen unschädlich zu machen. — Das ist ungefähr jener Idealismus, der auf der Seite der antirealistischen Partei den weitesten Raum einnimmt, und die sogar in die Hegelsche Kunstphilosophie — wie sie eben von Vischer an erster Stelle vertreten wird — weit hineinreicht.

Welcher Art sind nun aber die bezeichneten Begriffe »Schönheit« und »Hässlichkeit«, mit denen man hier operiert, und durch die man die Kunst bei allem Idealismus profaniert? Man wird sich darüber nicht hinwegtäuschen können, dass das Schönfinden eines Menschen im gemeinen Leben sich auf einem Lustgefühl gründet, das immer mehr rein physisch als durch intellektuelle Momente bedingt ist. Es gehört nicht hierher, dieser Thatsache weiter nachzugehen — in anderem Zusammenhang wird im II. Teil von der für die Bildniskunst bedeutungsvollen dimorphen Differenzierung des Menschen die Rede sein —, aber nimmermehr hätte der Schönheitsbegriff bloss auf diese Thatsache hin eine solche Bestimmtheit erlangen können, wie sie ihm in Bezug auf das menschliche Aussehen eigen ist. Erst ein von der griechischen Antike aufgestellter Normal-Typus und sein stetig erneutes Auffrischen in den ästhetischen Theorieen hat dazu verholfen. Ohne es zu wissen, steht auch unsere Zeit noch im Bann des klassizistischen Stils, der sich in der Formel Winkelmanns konzentriert: »Eine Form ist um so idealer, je mehr sie ein gemeinsames ausdrückt.« Die Durchschnittsmeinung der vermeintlichen Idealisten hat auch heute noch an Stielers Schönheitsgalerie in der Münchener Pinakothek ihre Freude. Es zeigt sich aber gerade an diesem Beispiel so recht deutlich, wohin ein solcher Idealismus in der Bildniskunst führen muss. Alles unerträgliche Puppengesichter, die sich gerade durch die Haarfarbe unterscheiden. Den sich hier äussernden Schönheitsbefund kann man nur als einen leeren Fanatismus und geistlosen Schematismus charakterisieren. So lange er aber schon im gewöhnlichen Leben möglich ist, so lange wird auch die Bildniskunst an ihm kranken. Das Schmeicheln, das die Pseudoidealisten von dem

Porträtisten verlangen, kann sonach nichts als ein äusserliches Glätten und Zurechtmachen sein. Die realistische Wahrheit, der sie aus dem Wege gehen wollen, ist die rücksichtslose Wiedergabe der Photographie, die höhere Wahrheit der Kunst, für die sie sich erwärmen, ist ihnen die Retouche des Photographen. Das pflegt aber auch der Ähnlichkeitsfanatiker für das ganze Wesen des Idealismus in der Porträtdarstellung zu nehmen, den er so eifrig bekämpft. Ihr Kampf wäre mehr als berechtigt, wenn diese Beurteilung ihres Feindes die richtige wäre. Auch bei Fechner tritt — wie wir zugleich im Hinweis auf Volkelts Kritik betonten — dieses fundamentale Missverständnis deutlich zu Tage. (Vergl. Vorsch. d. Ästh. II. S. 59.) Der oberflächliche, den Kern der Sache umgehende, konventionelle Sprachgebrauch trägt nicht am wenigsten zur Verbreitung eines solchen Irrtums bei. Auch wohl der Kunstverständige spricht gelegentlich von idealisierten Goethe- oder Shakespeare-Bildnissen, bloss um ihre historisch*) nachgewiesene Unwahrheit durch dieses Epitheton zu kennzeichnen. Die Glorifizierung des Aussehens dieser Dichterheroen ist in jenen Bildnissen bekanntlich mit den denkbar äusserlichsten Mitteln erkauft; man hat ihnen vor allem eine Stirn gegeben, in deren Übertreibung von Höhe und Breite man sich nicht genug thun konnte, weil die Bildner in der noch heute genährten Illusion befangen waren, dass Geisteshoheit nur hinter einer hohen Stirn wohnen könne. Das — nebenbei — im geraden Widerspruch zur Auffassung des klassischen Altertums. So haben die bezeichneten Bildnisse — die fast unerträglich zu sehen sind — nicht nur keinen Wert für die Kunst, sondern sie sind noch dazu ganz geeignet, die historische Orientierung zu verwirren. Es ist müssig zu fragen, ob dieses Primat spiegelgleicher Treue des äusseren Menschen, das den Geschichtsforscher und den Naturalisten wider den Geist erfreut, oder jener aus oberflächlichstem Synkretismus geborene Scheinidealismus der wahren Kunst fremder und feindlicher gegenübersteht. Hier bedarf die Bedeutung des Wortes »Schönheit« einer ebenso radikalen Läuterung und Umgestaltung wie dort — wie gezeigt wurde — die des Wortes »Porträt«. Dem Beharrungsprinzip, das sich an die überkommene Sprachbezeichnung anklammert und sich aus reiner Trägheit gegen die Zumutung sträubt, den historisch bedingten Wandel

---

*) Vergl. den histor. Thatbestand z. B. bei Wittich, Physiognomik u. Phrenologie. Berl. 1870. Seite 18.

ihres inhaltlichen Begriffes anzuerkennen, muss mit allen Mitteln der Krieg erklärt werden. Erst der endgültige Sieg in diesem Kampfe kann die Bildniskunst von jenen Machthabern befreien, die den Bildnismaler zu zwingen suchen, hinabzusteigen zum Geschmack der Menge, anstatt diesen durch jedes seiner Werke zu heben und somit beizutragen zur Verschönerung und Veredlung des Gesamtdaseins. Wo der Künstler sich diesem äusseren Zwang unterwirft, da hat die Kunst verlorenes Spiel, da ist dem Kult eines leeren Scheins und eines schablonenhaften Schematismus ein Altar errichtet, dem die Kunst selbst geopfert wird.

Wie es nicht Sache des bildnerischen Kunstschaffens sein kann, eine Nocheinmalwirklichkeit zu geben, so ist es auch nicht ihre Aufgabe, die Scheinwirklichkeit zu verschönen und geistreich zurechtzulegen. Ganz tendenzlos ohne jede vorgestellte Absicht errichtet sie spontan aus sich heraus eine ganz andere Welt. Die Wirklichkeit, deren sie sich bedient, um diese Welt sichtbarlich werden zu lassen, erscheint nicht in sich, sondern durch die neue Atmosphäre um sich erhöht. In einer Welt ungestörter Harmonie müssen sich naturgemäss alle Erscheinungen anders ausnehmen, als in einer Welt, der der Kampf ums Dasein den Stempel aufdrückt.

Will man diesen allem künstlerischen Produzieren immanenten Prozess aus alter Liebe zum = ismus Idealismus nennen, gut, dann ist er aber auch der einzig' denkbare Vertreter seines Namens, und er schliesst die Möglichkeit eines Realismus a priori aus, der nicht etwa eine bestimmte Nüance in der Weite des mit dem Begriff Kunst überhaupt zusammenfallenden Idealismus fixieren, sondern sich in einen Gegensatz zu diesem stellen will. Treffend sagt Tschudi: »Die Forderung des Idealismus trifft das Wesen der Kunst so sehr, dass ohne ihre Erfüllung eine künstlerische That gar nicht denkbar ist.« Aber die Vertreter — und das kann nie genug betont werden — eines künstlerisch unkultivierten Laiengeschmacks irren recht sehr in dem Glauben, dass dadurch die empirische Schönheit des empirischen Menschen irgendwie berührt, geschweige denn gesteigert werde. Nicht diese, sondern die Schönheit der Kunst selbst, die in der einheitlichen Bestimmtheit des Wollens und Empfindens, in der Kraft der künstlerischen Persönlichkeit und in der sicheren Herrschaft über die gestaltenden Mittel liegt, ist es, die den durch sie zur Darstellung Gebrachten adelt und über die enge Welt der Scheinwirklichkeit hinaushebt. So und nicht anders

sind auch die schönen Worte des Grafen Schack (M. Gemäldeg. Stuttg. 81. S. 247) zu verstehen, die seinem Empfinden von Tizians und der übrigen gleichzeitigen Italiener Bildnissen Ausdruck verleihen. »Wenn wir die Porträts dieser Meister beschauen,« heisst es da, »und uns in sie versenken, fühlen wir uns in ein höheres Dasein erhoben, wir leben mit einem Geschlecht von hochstrebenden, den edelsten Interessen der Menschheit zugewendeten Männern, von kühnen, energischen Feldherren und thatkräftigen Fürsten, im Kreise himmlisch schöner, das Leben der Männer veredelnder Frauen. Sie treten in diesen Bildern aus der Vergangenheit von drei Jahrhunderten so leibhaftig vor uns hin, offenbaren uns so vollständig ihr innerstes Wesen, dass wir wirklich ihres intimsten Umganges uns zu erfreuen glauben. Und doch fühlen wir, es sind höhere Menschen, als sie in Wirklichkeit waren: denn die Kunst hat sie geadelt und alles Niedere von ihnen abgestreift.« Was solche Empfindung dem, der das Rätsel des Worts »Kunst« in seiner tiefinnersten Seele gelöst weiss, eingiebt, das ist die Sprache der Welt-Natur, von der des echten Künstlers Geist erfüllt ist. Sie ist auch das Band, das ihn aufs innigste mit dem Darzustellenden verbindet und Subjekt und Objekt ganz eins werden lässt. Das reinste Beisichsein ist zugleich das tiefste Erfassen des anderen. Nichts gilt der Schein und alles das Wesen.

Ziehen wir noch einmal die Summe unserer ganzen prinzipiellen Betrachtung, so kommen wir zu folgendem Schluss: Das Konterfei des bloss äusseren Menschen ist gänzlich indifferent für das künstlerische Schaffen. Solche peripherische Ähnlichkeit erscheint von der hohen Warte der Kunst aus als krasse Unwahrheit. Die Ähnlichkeit, die sich mit dem Begriff künstlerischer Wahrheit deckt, ist die Ähnlichkeit mit dem inneren Menschen, ist das Bild seines Geistes und seiner Seele. Diese wirkliche Wesenhaftigkeit lässt sich aber nur durch den Geist begreifen. Die geistige Arbeit des Künstlers ist daher auch die bestimmende That. Sie muss sich frei halten von den mannigfachen äusseren Einflüssen, die namentlich in Gestalt nichtiger und falscher Schönheits- und Idealbegriffe den Bildnismaler bedrängen. Die Kraft, auf der Freiheit seines Schaffens zu bestehen, ist die Kraft der künstlerischen Persönlichkeit. Sein Werk ist individuell und doch zugleich universell, weil es eben ein inneres geistiges Erleben verkörpert, das über den bloss psychologischen Befund weit hinausgeht. Das einheitliche Gepräge, das solchem Werk den deutlichen Stempel giebt, ist wie

in aller Kunst auch im Bildnis das »αὐτὸ τὸ καλόν« und der Ausdruck eines bestimmten Anblicks des Ganzen einer wirklichen Weltordnung. Einem solchen durch die Wahrheit gegen sich selbst charakterisierten Porträtieren ist der Darzustellende nicht ein Objekt ausser sich. Er wird vielmehr aufgenommen in dieses Ganze eines überpersönlichen Ichs. Also auch dem Objekt wird sonach der künstlerische Standpunkt mehr gerecht als jeder andere.

Von der Weite dieses prinzipiellen Standpunktes, von der unendlichen Mannigfaltigkeit der gestaltenden Schaffensart, der er gleichmässig zu Grunde liegt, sollen die folgenden Ausführungen ein ungefähres Bild geben.

Die Eigenart des nunmehr bekannten Bodens bedingt offenbar in dem auf ihm gedeihenden künstlerischen Schaffen so viele Varietäten, als künstlerische Individualitäten am Werke sind. Ja jedes einzelne Werk verlangte sogar seine besondere Betrachtung, wäre es um eine kritische Würdigung zu thun. Da nun doch ein Urteil über das Verhältnis des bildenden Geistes zur Einzelnatur gewonnen werden soll, so sollen im folgenden nur die prinzipiell verschiedenen Schaffensarten, die sich aber alle auf eben dem einen Fundament aufbauen, und die im Porträt in Rücksicht auf das geschichtlich Gegebene in Frage kommen, beleuchtet und kritisch entwickelt werden. Die aufzustellenden theoretischen Gesichtspunkte müssen zu diesem Zwecke etwas Summarisches und Abgegrenztes haben, das die lebende Kunst nicht kennt. Hier fliesst alles unmerklich ineinander. Millionen feinst gesponnener Fäden kreuzen sich zu einem Gewebe von unsäglicher Zartheit. Das ist aber nun einmal im Wesen der Kunst überhaupt begründet, dass jede auch noch so vorsichtige begriffliche Reflexion der subtilen Zartheit ihres Baues eine gewisse Gewalt anthun muss. Steht diese Thatsache von Anfang an unangreifbar fest, so kann es nur noch darauf ankommen, aus ihr den möglichsten Vorteil für die Klarheit zu ziehen, deren die weiteren Ausführungen bedürfen. Sicherlich ist dieser Klarheit am meisten gedient, wenn man sich eben auf das denkbar summarischste Verfahren beschränkt, und das ist ohne Zweifel — eine nur dimorphe Unterscheidung des in der That unendlich Verschiedenartigen.

Auch die moderne kunsthistorische Kritik sucht die hauptsächlichsten Meister der Bildniskunst in der Gesamtheit ihrer Entwicklung in zwei Gruppen zu vereinigen. Die eine soll die subjektiven, die andere die objektiven Porträtisten umschliessen. Zu dieser rechnet man die deutschen Renaissance-Künstler, besonders Dürer und Holbein, daneben den Spanier Velasquez, zu jener die meisten übrigen. Eine ganze Reihe, unter anderen v. Dyck, muss sich seine Stellung bald hier, bald

dort anweisen lassen. Dieses Schwanken in der Beurteilung deutet schon den gänzlich relativen Charakter solchen kritischen Systems sichtbarlich genug an. Bei der unbestimmten Dehnbarkeit und der bis zur Inhaltslosigkeit gesteigerten Verallgemeinerung der Termini »objektiv« und »subjektiv« ist das auch nicht anders zu erwarten. Aber was uns in Bezug auf die hier zu versuchende Klarstellung des vorliegenden Gesamtproblems das Misslichste an der offiziell angenommenen Zweiteilung der Schaffensart im Bereich der Bildniskunst erscheint, ist die in ihr gegebene Möglichkeit, das Missverständnis der Aussenstehenden noch zu vergrössern und die Verwirrung in der Durchschnittsauffassung noch zu erhöhen.

Wir hatten in den früheren Ausführungen gesehen, dass jede Verbindung des künstlerischen Temperaments mit der Natur, d. h. jede künstlerische That geistiger Art sein muss. Denn nur in dem geistigen Faktor bleibt ja alle Möglichkeit beschlossen, Werke von überzeugender Wahrheit in die Welt zu setzen. Ist diese Möglichkeit von vornherein auch an die gegebene Wirklichkeit gebunden, umfasst der künstlerische Geistesprozess also auch zugleich beide Seiten, so kann ein solcher wie jedes andere innere Erleben doch nur in dem bekannten Sinne rein subjektiv und autonomisch gedacht werden. Allein die Verschiedenheit, mit der im Einzelfall der Geist seiner besonderen individuellen Eigentümlichkeit gemäss das sinnlich Gebotene verarbeitet, berechtigt zu einer Gruppierung der Schaffensarten. Demnach wären auch die Werke eines Dürer, Holbein und Velasquez nicht den Denkmälern echten Kunstschaffens zuzurechnen, spräche nicht aus ihnen die kraftvolle Persönlichkeit ihrer Verfasser. »Die Kunst ist inneres Leben, soweit dieses sich in der Behandlung von Gegenständen kundgiebt.« (v. Stein, Vorl. üb. Ästh. S. 123.) Dieses innere Leben spiegelt sich auch zum Greifen in den Bildnissen jener von der Schulkritik »objektiv« genannten Meister. Die Tendenz der Tendenzlosigkeit, der sie wohl huldigten und der der Theoretiker Dürer in seinem Malerbuch*) bestimmtesten und wiederholten Ausdruck gegeben hat, thut gar nichts zur Sache. Auch der gewaltige Wesensunterschied zwischen Velasquez und dem deutschen Maler kann den eigentlichen Kern der Sache nicht berühren, wenn auch die eigentümliche Art des letzteren das Eindringen in den geistigen Gehalt seiner Werke nicht unbedeutend erschwert.

*) Vergl. im bes. Dürers schriftl. Nachlass. Herausgeg. von Lange & Fuhse. Halle 1893. S. 226 und 315.

Bei dem Spanier ist das Stoffliche im Porträt durch das Malerische, wie auch Max Osborn (N. D. Rundsch. X. Jahrg. H. 9. S. 981) treffend betont, völlig überwunden, die Herrschaft des Tons hat über die Lokalfarben gesiegt. Bei Dürer hingegen behauptet das Stoffliche eine selbständige Bedeutung, mit subtilster Feinheit wird der Pinsel geführt, und die Farbe dient nur als Mittel zur grösseren Annäherung an die Naturwahrheit. Bei Velasquez wird der Eindruck nie getrübt, als habe er — gleich der Natur selbst — seine Menschen von innen nach aussen neu geschaffen, nachdem er sie zuvor an der verborgensten Wurzel ihres Seins gepackt hatte. Dürer scheint in der Konzentrierung auf den geistigen Kern immer wieder durch das Interesse für das äusserlich Stoffliche gestört zu sein. In seinem charaktervollen und mit Recht so berühmten Hieronymus Holzschuher in der Berliner Galerie erinnern gerade diejenigen Partieen, die der Kunstlaie als unerreicht naturwahr preist, an die Charakteristik eines »naturalistischen Künstlers« bei Hartmann (Ästh. II. S. 438). »Der naturalistische Künstler — heisst es da — geht ebenso wie der ideenlose Historiker in dem Detail der Nebensachen unter, durch das er die Hauptsache erdrückt.« Nirgends aber kann das Prinzip des Grosssehens, worauf schon Schulze-Naumburg in seinem Vademecum (S. 45) hinweist, mehr gelten als beim Porträt; denn je mehr bei ihm Wert auf das Nebensächliche, Stoffliche gelegt wird, desto mehr verdrängt es das Hervortreten des geistigen Inhalts. Dieser äussere Wall kleinlichen unmalerischen Details muss erst gestürmt werden, um in die innere persönliche Welt Dürers einzudringen, »der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt — sagt Goethe —, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu seines Gleichen hat.« Dann aber wird man auch die Subjektivität Dürers ganz verstehen. In Bezug auf das äussere Kleid seiner Kunst muss aber Heinses Ardinghello*) Recht behalten: »Dürer ist zum Hohen und Schönen der Kunst nicht gelangt, weil niemand aus seiner Nation und Zeit kann.«**) Velasquez aber steht auch nach dem Massstab der heutigen Kunst ganz auf der Höhe. Charles Blanc und andere Kritiker haben sich sehr geirrt, wenn sie des Spaniers Malerei eine zweite Geburt der Schöpfung nannten.***) Hier ist nicht der Ort, die Eigenart

*) Wilhelm Heinses sämtliche Schriften. 1838. I. Bd. S. 49.

**) Die echt deutsche Freude am Detail zeigt jüngst wieder Graf Harrach im Bildnis seiner Frau. Berl. Ausst. 95.

***) Vergl. Justi's Velasquez I. 4

der Bildnisse von der Hand des Velasquez zu schildern, die den gan
Menschen in ihm verrät. Wer nur ein einziges derselben richtig
trachtet hat, für den wäre solch Unternehmen auch überflüssig, u
dem muss auch die berührte Kritik Blancs unverständlich scheinen.

Jedenfalls — darauf kommt es hier an — tritt die Gru
verschiedenheit solcher Objektivität, wie sie den genannten Meist
nachgesagt wird, von derjenigen, die von der Einmischung des Künstl
geistes eine Beeinträchtigung der »Ähnlichkeit« befürchtet, deutlich
Tage. Es handelt sich hier nirgends um ein blosses Abkonterfei
der äusseren Erscheinung. Mit der Abspiegelung des Modells auf d
Netzhaut war hier nichts gethan. Auch eines Dürers Bildnisse si
vor allem mit dem Geist geschaffen und spiegeln diesen ebenso u
trüglich wieder, wie den Charakter des Dargestellten.

Hier kommen einem die Worte Adolf Hildebrands in den Sin
»Nicht um die Täuschung handelt es sich, dass man das Bild für e
Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama, sondern um die Stärk
des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist. Gerade dur
diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kun
die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen.«*) (Vergl. Probl.
Form. 2. Aufl. 97. S. 43.) Das klingt anders als Fechners Ar
Kann es zugleich deutlicher gesagt werden, wie auch die objekti
Tendenz im Reiche der hohen Kunst vom Standpunkt des Bildne
aus subjektiv begriffen werden muss? Bedeutet nicht jede Verschieden
heit solcher nur durch die Mittel der Kunst möglichen Konzentratio
zugleich eine verschiedene künstlerische Individualität? Der unselig
unheilstiftende Begriff der »Nachahmung« hat in solcher Kunst keine
Raum mehr. Aus dem Nach- ist ein Neuschaffen geworden. Ei
Neuschaffen, das vom Kern und nicht von der Schale ausgeht.

Des Künstlers Werk strebt mit dem der Natur nicht in Bezug
auf deren Materie, sondern auf das diese durchdringende geistige Wesen
zu korrespondieren, und so haben wir bei der Unendlichkeit, die das
letztere für uns hat, auch nicht die Fähigkeit, die Grenze objektiver
Kunstäusserung zu bestimmen. Leibniz' l'individualité enveloppe l'infini
hat auch hier eine Wahrheit.

»Die Beobachtung der realistischen Wahrheit kann gerade nur
soweit indirekt von Einfluss auf das Kunstschöne sein, als der Mass-

*) Ganz ähnlich spricht sich Max Klinger, Malerei und Zeichnung, Leipzig 91.
Seite 13, aus.

stab der realistischen Wahrheit, die Naturwirklichkeit selbst, schon idealistische Wahrheit in sich enthält. Inwieweit sie aber solche enthält und inwieweit sie dieselbe vermissen lässt, kann der Künstler niemals aus der Natur erfahren, sondern nur aus sich selbst und seinem ästhetischen Geschmack.« Dieser Ausspruch Eduard von Hartmanns (Ästh. II. S. 654) gilt auch noch für die schulmässig objektivste Porträtdarstellung, sofern man in diesem Falle unter idealistischer Wahrheit jene Wesensunendlichkeit selbst versteht, die an sich nicht weniger real und zugleich individuell ist, als die sich in der Sinnenwelt darbietende Materie. Diese metaphysische Wahrheit, die in der Einzelerscheinung der Natur latent ist, ganz zu begreifen und adäquat darzustellen, ist die rein subjektive That des im Objekt aufgehenden Bildners; subjektiv, weil sie die Kraft persönlicher Empfindung von ihm verlangt, mit der allein solche immaterielle Realität erfasst werden kann, subjektiv zweitens auch darum, weil dieses persönliche Erfassen im Bilde zu adäquatem Ausdruck nur kommen kann, wenn es künstlerische Mittel zur Verfügung hat, die einen gleich persönlichen Charakter aufweisen. So kann es dazu kommen, dass selbst ein objektiv zu nennendes Porträt den Fanatikern des Nachahmungsprinzips, die in jeder haarbreiten Abweichung von dem Spiegelbild des Modells den Beweis mangelnder Genialität erblicken, eine arge Enttäuschung bereitet. »Wo nämlich — auch hier sind wieder treffende Worte Hartmanns (Ästh. II. 653 f.) am Platze — der Künstler aus der ihn begeisternden Idee heraus als vollendeter Künstler produziert, da kommt der Anspruch, die unentbehrliche Korrektheit der Darstellung auf deren Übereinstimmung mit dem Naturschönen, d. h. auf realistische Wahrheit, zu stützen, viel zu spät, weil die Idee selbst den ästhetischen Schein nur so bestimmen kann, dass seine Formen ihr selbst als formbestimmendes Prinzip gemäss ausfallen, also idealistische Wahrheit zeigen.« Muthers gelegentlicher Ausspruch (Gesch. d. Mal. d. 19. Jahrh. Bd. II. S. 458): »Selbst wenn der Maler die Natur kopieren will, verändert er sie vielleicht, desto mehr, je mehr er ein Künstler ist«, kann sachlich nicht eindringlicher begründet werden, als es der Philosoph des Unbewussten gethan hat.

Dass es eben gerade die Eigentümlichkeit des künstlerischen Blicks ist, das Gegebene nicht in seiner objektiven Natürlichkeit und Scheinwirklichkeit zu sehen, sondern ein Mehr in ihm zu erkennen, werden auch die Bannerträger eines »Stils der Natur« zugeben müssen. Sie werden sich auf die Dauer der Erkenntnis nicht verschliessen können,

dass im Reich wahrer Kunst auch bei den besten Absichten kein Plätzchen zu finden ist, das nicht der künstlerischen Individualität bedingungslos zu eigen wäre. Nur das Gesetz wahrer Aufrichtigkeit und das eigene künstlerische Gewissen kann — wenn man will — die Freiheit seines Besitzrechtes einschränken. »Le style c'est l'homme même«, und ohne solchen Stil ist auch keine Bildniskunst denkbar.

Wir sehen: das, was die wissenschaftlich-historische Kritik objektiv nennt, entbehrt nirgends der subjektiven Elemente, soweit es dem Bereich wahrer Kunst zugehört. Substanziell — und darauf kommt es doch in dieser systematischen Erörterung an — kann sich also die Schaffensart der genannten Meister von der der übrigen nicht unterscheiden, mag auch eine graduelle Verschiedenheit zugegeben werden.

Ein Blick auf die Gesamtentwicklung des Porträts legt uns aber eine anders geartete dimorphe Differenzierung nahe, für die sogar die Menschheitsnatur selbst — wie sich zeigen wird — ein gewisses Analogon bietet. Ihr prinzipielles Gepräge schliesst auch alle Möglichkeit zweifelnder und irrtümlicher Auffassung gänzlich aus. Die Kunst eines Dürer, Holbein, Velasquez bildet da nur ein Extrem auf der einen Seite, wie ein Rembrandt und Whistler auf der anderen Seite. Man merkt wohl schon, dass es sich um den Unterschied von Charakter- und Seelen-Malerei — um recht deutlich zu sprechen — handelt. In Lenbachs Gesamtwerk scheint der sachliche und — wenn man Rembrandt ausnimmt — auch historische Wendepunkt der sich von Haus aus unterscheidenden Auffassungsarten, die man auch »individuell« und »generell psychologisch« nennen könnte, gegeben zu sein. Historisch deswegen, weil Lenbachs Bildnisse ganz in der Anschauungswelt der alten Meister und ganz mit deren malerischen Mitteln entstanden sind, während die neueste Porträtistengeneration, wie Whistler, Carrière, Alexander, Lepsius, einem ganz neuen, modernen Empfinden künstlerischen Ausdruck zu geben suchen. Diese verzichtet auf die erschöpfende Charakteristik der besonderen Individualität, die alle früheren bis Lenbach einschliesslich — nur Rembrandt ausgenommen — beschäftigt hat. Ihre Bildnisse geben zu Gunsten eines rein malerischen Stimmungsbildes ein blosses Resumé der Natur. Sachlich aber ist in Lenbach der Wendepunkt der beiden Richtungen, wie auch schon bei Tizian, Gérard, Reynolds und anderen, gegeben, indem er besonders in weiblichen Porträts die Individualisierung einer poetisch malerischen Auffassung opfert. Es ist leicht einzusehen — und wird weiter näher

begründet werden —, dass da, wo es ganz um die individuelle Charakteristik zu thun ist, das weibliche Bildnis resp. die in ihm Dargestellte entschieden zu kurz kommt. Die geringe Zahl und die Qualität der weiblichen Porträts von der Hand der deutschen Renaissancemeister spricht da für sich selbst. In Bezug aber auf Velasquez ist selbst bei Justi, der sonst entschieden die Ansicht vertritt, dass der spanische Hofmaler unter anderen Zeitverhältnissen auch einen vorzüglichen Frauendarsteller abgegeben hätte, zu lesen (Vel. u. s. Z. II. S. 361): »Velasquez war eben ein Charakteristiker von unvergleichlicher Kraft, und er betonte die Besonderheiten stärker als die Harmonie des Ganzen. Daher waren seiner Kunst auch die Männer geläufiger als die Frauen.« Die von der Natur gegebene geschlechtliche Differenzierung spielte in der ganzen Bildniskunst bisher eine bedeutende Rolle. In der Art und Weise aber, wie sie von Rembrandt geübt wurde und heute von den nach — Lenbachschen hervorragendsten Porträtisten geübt wird, hat jene natürliche Differenzierung jede Bedeutung verloren. Das Charakteristische aber, das dieser zu Grunde liegt, wiederholt sich nunmehr in dem Ganzen des künstlerischen Gesamtschaffens, eben in dem, was wir schon individuell und generell psychologisch nannten. Dort das Eingehen und Versenken in die Einzelerscheinung, das Erfassen der charakteristischen Wesensart, hier die Beschwörung der geheimnisvollen Tiefe des menschlichen Seins überhaupt, die nur der Harmonie aller künstlerischen Mittel gelingt. Dort sind malende Dramatiker, hier malende Lyriker am Werke. Wo jene aber auch im weiblichen Bildnis glänzen, da sind sie eben auch gelegentlich Lyriker, Poeten, mit denen die Phantasie nolens volens durchgeht. Jetzt liegen die wirklich prinzipiell nüancierten Gestaltungen, für die das Schaffen innerhalb der früher aufgezeigten künstlerischen Wahrheit Raum bietet, in ihrer doppelten Reihe deutlich vor uns. Im Unterschied gegen die beliebtere Unterscheidung einer subjektiven und objektiven Art in unserem Kunstgebiet sind diese beiden divergierenden Gestaltungsreihen in sich von Grund aus bedingt, und die Zurechnung des Einzelwerkes zu dieser oder jener erscheint nicht mehr von dem individuellen Empfinden des Beurteilenden abhängig. Das muss auch der Kunstblinde sehen, dass in Whistlers, Lepsius' und Carrières Bildnissen andere Momente, andere Rücksichten das künstlerische Wollen bestimmen als eine möglichst erschöpfende Charakteristik des Dargestellten. Er weiss mit diesem anderen bisher noch nichts anzufangen, er sieht wohl auf

Carrières Bildern überhaupt nichts als einen grauen Nebel — aber gerade das ist ein unzweideutiger Beweis dafür, dass hier ganz neue Ziele — die weiterhin näher angedeutet werden sollen — nach Verwirklichung ringen. Dass auch Rembrandts Kunst und die weiblichen Porträts Tizians, Rubens' und Lenbachs diesen Zielen zustreben und auf diese Seite gestellt werden müssen, kann keinen Zweifel lassen. Ja man hat gerade diese letztere Thatsache einem Tizian und Lenbach zum Vorwurf gemacht, aber — wie sich auch später zeigen wird — mit Unrecht.

Friedrich Theodor Vischer, der dem Bildnis in seinem gross angelegten System nur einen überaus schmal bemessenen Raum zuweist, sieht in ihm im wesentlichen den Übergang vom Sitten- zum Historienbilde. Man kann das Porträt auch selbst — nach Vischers Ansicht — in Anbetracht seines jedesmaligen Charakters bald dieser, bald jener Bildgattung zurechnen. Diese ganze Auffassung muss natürlich vom Stand unserer heutigen Kunstanschauung aus als durchaus verfehlt erscheinen, denn Sitten- und Historienbilder vom Schlage derer, an die Vischer mit seiner Zeit denkt, können wir heute nicht mehr dem Rahmen wirklicher Kunst einfügen. Wir wollen in den Werken der Malerei malerische Qualitäten geniessen und in diesem Genuss nicht durch Thatsächlichkeiten gestört werden, die wir besser aus Werken der Geschichtswissenschaft und der Romanschriftsteller erfahren können. Dennoch aber kommt Vischer in dem Grundempfinden, das ihm die Unterscheidung zweier Gestaltungsarten in unserer Kunst eingiebt, dem nahe, das eine solche in der vorliegenden Arbeit bestimmt hat. Die Bildnisse, die ihm einen geschichtlichen Charakter zu zeigen scheinen, rufen — wie er sagt — das grösste Interesse für den Dargestellten wach, während die anderen, die genrehaften, auch nicht zur Frage nach dessen Namen und sonstigen Verhältnissen anregen. Diese zeigen mehr den Typus eines bestimmten Gattungsmenschen, jene dagegen den eines geschichtlich gewordenen Charakters. Das bleibt nicht weit von unserer Differenzierung einer generell- und individuell-psychologischen Auffassung. Die blosse Rücksicht auf sein System hat Vischer zu dieser Erkenntnis geführt, der wir beipflichten. Das aber erinnert wieder an den gewaltigen Unterschied des künstlerischen Fühlens von damals und heute, wenn Vischer das Bildnis von historischem Gepräge von Haus aus bedeutend höher stellt als jedes andere. Als grösster Meister gilt ihm daher Hans Holbein d. J., dessen Porträts am meisten

»getränkt von historischem Geiste« erscheinen (s. III. 676 f.). Dieser historische Geist muss aber heute als dem Geist widerstreitend empfunden werden, den das Ringen unserer Tage in der Malerei, als einer ganz in sich selbst beschlossenen Kunst, zu vertiefen sich bestrebt. Damit soll natürlich — um jedem Missverständnis vorzubeugen — nicht gesagt sein, dass wir Vischers Meinung umdrehen und Holbeins Kunst an sich geringer anschlagen wollen, aber es ist sehr wohl zwischen einer selbst historisch gewordenen Kunst und einer lebenden zu unterscheiden.

Doch dies nur nebenbei. Es kam hier nur darauf an, festzustellen, dass uns Vischer in dem Auseinanderhalten jener divergierenden Schaffensarten unterstützt. Es bleibt nunmehr übrig, diese selbst in ihrem Inhalt kurz zu kennzeichnen.

Es giebt Landschaftsmaler, die sich in einer Gegend erst ergehen und sich in sie hineinleben müssen, und es giebt Landschaftsmaler, die mit jedem Blick in die Natur ein anderes, aber immer fertiges stimmunggetragenes Bild empfinden. Beide tragen natürlich ihr eigenstes Ich in die Welt da draussen. Diese letztere Thatsache tritt hier noch deutlicher vor Augen, als im Schaffen des Porträtisten, wo wir sie schon nachdrücklich betont hatten. Die Verschiedenheit aber, mit der sie es gleich den Landschaftern thun, soll uns jetzt interessieren. Entschieden handelt es sich das eine Mal zuerst um ein analytisches Vorgehen, dem das einheitliche Zusammenfassen, erst die echte künstlerische Konzeption, nachfolgt. Das andere Mal kann die Auffassung von vornherein synthetisch genannt werden. Hier geben Rosettis berühmte Worte:

> Whatever there is to know,
> That shall we know one day

das charakteristischste Merkmal für die Art des Produzierens. Es ist der Klarblick eines Künstlers, der wie der Komponist die musikalische Harmonie, die er zum Vortrag bringen will, von vornherein prima vista empfindet. Die Seele des Porträtisten verfügt hier über einen ruhigen, selbständigen Besitz, der sich natürlich auch erst durch Erfahrung und den innigsten Verkehr mit der Natur gebildet hat, der aber nunmehr stärker ist als der individuelle Eindruck der darzustellenden Persönlichkeit. Infolge dessen ein Hineinnehmen dieser in das Ganze einer dem Bildner zugehörigen Empfindungswelt. Dort wieder auf der anderen Seite, wo der Porträtist das Wesen aus der Erscheinung herausholt,

heisst es erst, die Summe der von der Aussenseite gegebenen Eigenschaften in einem geistigen Inhalt gleichsam zusammenzuschauen. Das Aneignen der individuellen Welt des Darzustellenden ist recht eigentlich erst ein Entwickeln seiner (des Bildners) eigenen künstlerischen Natur. Es ist also auch hier Objekt und Subjekt nicht etwa getrennt zu denken. Eine solche Trennung kann nur bestehen, so lange jenes diesem gänzlich fremd ist. Der Maler muss den Darzustellenden erst wirklich kennen lernen, denn nur was er kennt, das kann auch gänzlich sein eigen sein. Van Dyck folgte wohl nicht nur seiner Verschwendungssucht — wie man nicht selten liest —, wenn er die Persönlichkeiten, die ihm am Tage sassen, des Abends als seine Gäste bei sich sah. Auch die geschichtliche Thatsache, dass die besten Bildnisse der grossen Porträtmaler aller Zeiten die sind, die Personen darstellen, mit denen sie im Leben dauernden und engen Verkehr unterhalten hatten, kann nur Burgers »Bien comprendre son homme c'est la première qualité du portraitiste« bestätigen. Dieses ganze Erfassen des Menschen, das ihn zu einem Stück des Künstlergeistes selbst macht, hat natürlich mit dem für die Kunst indifferenten zufälligen peripherischen Aussehen desselben nichts zu thun. Denken wir nur an die berühmten Lenbachschen Bismarck-Bildnisse. Ihnen glauben wir mehr, als allen nach dem Leben genommenen Photographieen, obgleich sie von diesen oft recht bedeutend und mannigfach abweichen, denn der geistigen Wesensart des grossen Einigers hat der Malerfreund ein Denkmal gesetzt und nicht der wechselnden Zufälligkeit seiner Erscheinung. Hätten Lenbachs Bildnisse mehr Ähnlichkeit mit der Photographie, so wäre er eben nicht der Künstler, als den wir ihn feiern. Was würde Fechner dazu gesagt haben, und was halten die Anhänger seiner Kunsttheorie davon, wenn Lenbach Moltke, der bekanntlich stets bis an sein Lebensende eine blonde Perücke trug und niemals anders gesehen wurde, zu wiederholten Malen glatzköpfig darstellte? Hier spricht die nach innen gewendete gewaltige Geisteskraft für sich selbst, sie bedarf nicht nur nicht der äusseren Mittel, sie verschmäht sie direkt. Der Marschall selbst empfand die geheimnisvolle Macht der Lenbachschen Kunst sehr wohl. Er hat sich auch dazu geäussert. (Vergl. Gurlitt. D. d. K. d. 19. Jahrh. 391 f.) Solche Betrachtungen können wir an jedem männlichen Lenbachschen Bildnis machen. Als Zeitgenossen des Künstlers und der Dargestellten leichter und sicherer, als etwa an den Porträts

eines Tizian oder van Dyck; aber der Sachverhalt ist hier zweifellos derselbe: Also selbst eine Kunst, deren eigene Kraft sich mit der Tiefe des Einzelindividuums verbindet, hat für die naive Freude an der »naturgetreuen Wirklichkeit« ebenso wenig übrig, als für den Geschmack jener Pseudoidealisten, die den Porträtisten mit ihren geist- und kunstwidrigen Wünschen bedrängen.

Unbedingt fordert die Schaffensart, die wir in Lenbachs männlichen Bildnissen erkennen, als ihre Voraussetzung eine Grösse der Intelligenz im Künstler, die die intellektuellen Geistesqualitäten in dem Darzustellenden wirklich erschöpfend zu begreifen vermag. Das Nichterfülltsein dieser Voraussetzung macht es sehr leicht erklärlich, dass die meisten Porträtisten, die eine Persönlichkeit von der charakteristischen Seite fassen wollen, ihre Werke der Karikatur bedenklich nähern. Schon Goethe hat diese Thatsache deutlich erkannt. Er schreibt einmal an Lavater:*) »Mit dem zweyten Porträt des Herzogs ist es wieder ein Unglück; man verkauft doch sonst die grossen Herren in den schändlichsten Karikaturen. Das Unglück bei diesem ist aber, dass er mit dem Geist in ein ganz fremdes Wesen übertragen ist. Die ganze Welt wünscht nichts mehr als ein Bild vom Herrn, und wenn ich dieses jemand anbiete, so ist's, als wenn sie Brot verlangten und ich gäbe ihnen einen Stein.« Ja Stein geben uns auch in der neuesten Kunstgeschichte so manche Maler in ihren männlichen Bildnissen, wo wir in Anbetracht ihrer sonstigen glänzenden Leistungen die Darbietung geniessbaren Brotes wohl erwarten durften. Sie wollen uns in diesem Fall Charakteristik zeigen, und wir sehen nur Karikatur. Dem empfindsameren Beobachter muss es entschieden als Karikatur vorkommen, wenn solche Maler, um zu ihrem Ziele zu gelangen, aus Not dazu greifen, den Darzustellenden hinter den charakteristischen Zeichen seiner Berufswelt oder seiner persönlichen Milieus förmlich zu verbarrikadieren. Das ist wieder ein Kriterium für den geistigen Faktor im Schaffen der wirklich grossen individualisierenden Porträtisten in der ganzen Reihe der Geschichte von Jan van Eyck über Holbein, Tizian, Reynolds bis Lenbach, dass sie nie daran dachten, die Charakteristik des Menschen durch ausser ihm liegende Mittel zu erhöhen. Je grösser die Kraft des individualisierenden Künstlers, je mehr wird er sich auf den blossen Kopf konzentrieren. Lenbachs so oft missverstandenes Wollen ist in

*) Vergl. Briefe Goethes an Lavater aus den Jahren 1774—1783. Herausg. von Hirzel 1833. S. 100.

der Geschichte des Porträts durchaus nicht neu. Es hätte unbeding noch mehr und noch deutlichere Analogieen, wenn nicht die abhängig Hofstellung die meisten der Grossen auf unserem Kunstgebiet zu Repräsentationsbildnissen wohl oft wider ihren künstlerischen Plan gezwungen hätte. Ja selbst in Bildern solcher Art hat Velasquez di Rivalität der Hände für das Gesicht unschädlich zu machen gesucht (Vergl. Justi I. S. 203.) Herkomers Bildnis des Prinzregenten Luitpold giebt jüngst wieder ein erneutes Zeugnis, wie auch im Repräsentationsstück von grossem Umfang der geistvolle Charakterdarsteller nu durch den Kopf zu sprechen vermag. Selbst die Hände sind hier s dunkel gehalten, dass allein der Kopf des Fürsten aus dem Ganze heraustritt. Doch kommen wir nicht zu weit vom Wege ab. E handelt sich darum, zu zeigen, dass mit der individualisierenden Darstellungsart die Tendenz eng verknüpft ist, sich von dem Äusseren weg ganz auf den inhaltlichen Kern zu konzentrieren. Wo diese Tendenz in Bildnissen solcher Gattung nicht zum Ausdruck kommt, da greift die Not eben überleicht zur Karikatur.

Die Art der Karikatur, an die Goethe in seinem Schreiben wohl zunächst dachte, ist nun wohl eine andere als die, auf die wir soeben zu sprechen kamen. Es ist diejenige, die nicht äussere Attribute zur Unterstützung der Charakteristik heranzieht, sondern durch Übertreibung der zwar nicht minder äusseren Sonderheiten in Zügen und Form des Darzustellenden ihre Wirkung zu erreichen sucht. Lessing (Laokoon, Ausg. v. Mayer, S. 13) nennt sie den »unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit im Bildnis durch Übertreibung der hässlichen Teile des Urbilds zu erreichen«. Hässlich erscheint ihm hier alles Individuelle in der Form. Dürers in Holz geschnittener Kaiser Maximilian*) muss ihm sicher als solche Karikatur vorgekommen sein. Dieses sogenannte Hässliche ist hier aber insoweit ästhetisch berechtigt und notwendig, als es Vehikel des charakteristisch Schönen, d. h. der inhaltlichen Schönheit des Individuellen ist. Und solche ist um so hervortretender — sagt Hartmann (Ästh. II. S. 219) —, je mehr Einbussen die relativ formale gattungsmässige Schönheit sich gefallen lassen muss. So evident auch die Gefahr einer solchen verzerrenden Karikatur dort erscheint, wo man ohne genügende Fähigkeit im Geiste eine möglichste Individualisierung in der Porträtdarstellung anstrebt, so liegt sie doch weit ausserhalb eines wirklich künstlerischen Schaffens, das uns allein hier beschäftigt.

*) S. Abbild. Springer, Handb. d. Kunstg. IV. S. 91. 5 Aufl.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Meister solcher individuell psychologischen Auffassung der weiblichen Wesensart nicht gerecht werden können, wenn sie, wo es sich um ihre Darstellung handelt, nicht zu jener anderen mehr generellen Gestaltungsart übergehen. Der weibliche Kopf will von dem Künstler sensitiv und intuitiv in der Schönheit seiner Formen und seines Ausdrucks mehr empfunden als psychologisch nach den sich in der Erscheinung äussernden Charakter- und Geistesqualitäten analysiert sein. Die Thatsache, dass im Geistesleben der Frau die Unterströmungen, d. s. die sensiblen Empfindungen, von Haus aus im Vordergrund stehen und ausschlaggebend sind, kann hier natürlich nicht weiter begründet, sondern muss vielmehr als solche hingenommen werden. Die Psyche allein ist die Trägerin aller weiblichen Anmut, der »venustas«, wie sie W. v. Humboldt (s. Über männl. u. weibl. Form. Werke I. S. 216) im Gegensatz zur »formositas«, der charakteristischen Bestimmtheit des männlichen Ausdrucks nennt. »Unverkennbar — sagt er — wird durch die Schönheit des Mannes mehr der Verstand, durch die des Weibes mehr das Gefühl befriedigt.«

Humboldt selbst differenziert einmal den Unterschied der Geistesbildung eines Dichters und Philosophen, indem er jenen mit Sensation, diesen mit Perzeption beschäftigt sein lässt. Das passt auch ganz auf die Verschiedenheit des Schaffens, das das individualisierende männliche Bildnis und das weibliche überhaupt verlangt. Wo des Künstlers Eigenart diesem Verlangen der Natur selbst nachzukommen nicht gestattet, und er hier in gleicher Weise wie dort der besonderen Charakteristik nachgeht, muss er durch eine solche Formensprache auch die inhaltliche Harmonie des ganzen Werkes gefährden oder gar gänzlich aufheben. Er kann das ästhetische Gesetz nicht umgehen, das Hartmann dahin formuliert: »die Zunahme des Charakteristischen erheischt ein steigendes Mass von sinnlich Unangenehmem als Ausdrucksmittel« (s. Ästh. II. S. 77). Das muss der wirklich künstlerischen Konzeption von der Wesensart der weiblichen Erscheinung von Grund aus entgegen sein. Die das Objekt der Darstellung bildende Vision in der persönlichen Welt des Porträtisten ist eben bedingt durch jene seelische Einheit, die sich als das gemeinsame formbildende Prinzip aller weiblichen Anmut denken lässt. Man sieht, die Natur will hier selbst gewissermassen etwas Typisches. Man sieht aber auch, dass dieses Typische an sich nichts Formales ist, sondern dass dieses sich nur accessorisch zu jenem wahrhaft Substanziellen zugesellt. Dieses wird von jenem eben als blosses

adäquates Ausdrucksmittel gefordert. Aus solchen Überlegungen hera
müssen die Anklagen, die man gegen Tizian, Rubens, besonders al
heute gegen Lenbach vorbringt, und die dem Meister eine mangeln
Individualisierung und eine Gleichmachung der weiblichen Dargestellt
vorhalten, als unbegründet und verfehlt zurückgewiesen werden. Da
die neueste Kulturbewegung mit dem Fortschritt der Frauenemanzipati
auch einen Frauentypus zu schaffen scheint, wie ihn vereinzelt wo
schon die Geschichte früherer Zeiten zeigt, der aber auf das spezifis
Weibliche gänzlich verzichtet, kann die vorher aufgezeigte Grun
thatsache nicht erschüttern.

Diese prinzipielle zweigestaltige Differenzierung, wie sie der Welte
schöpfer in der Art des Menschen durchgeführt, und die für d
Empfängnis des künstlerischen Geistes von elementarster Bedeutung i
wiederholt sich nun — wie schon einmal gesagt — in dem Ganz
des uns hier interessierenden Kunstgebietes.

Nicht mehr der Mann oder das Weib regt an zur bildnerische
That, sondern der Mensch, der auf das Ich verzichtet, um ganz Mens
zu sein. Wie schon in den Frauenbildnissen Tizians und Lenbacl
im besonderen weichen in dieser Kunst die »états de choses« gän
lich, um die unermessliche Weite des »état d'âme« nicht zu beenge
Rembrandt — und es ist alles gesagt. Wie verschieden erschei
gegen ihn ein Whistler, und doch wie ähnlich ist er ihm! Und nu
daneben noch die anderen Neueren wie Lepsius, Carrière u. s. v
»Helldunkel«, »Farbensymphonie« und andere Bezeichnungen deute
nur verschiedene Variationen ein und desselben Grundthemas an. E
ist die seelische Stimmung, das ewig unlösliche Rätsel unseres ganze
Seins. In verschiedener Gestalt bringen sie alle die gleiche Offe
barung von einer Welt, deren Schimmer uns zugleich ergreift un
erhebt. Die letzten Spuren stofflichen Inhalts — den eine Durch
schnittsmeinung doch im besonderen im Porträt sucht — sind ve
flogen, und die künstlerische Impression kommt zum ungestörteste
Ausdruck. Da werden auch die Porträts die reinsten Emanatione
eines ganz persönlichen musikalisch-malerischen Empfindens, — d
wird der Porträtist erst ganz zum Maler. Das Drängen nach Einfach
heit, — das sich in dieser ganzen Kunstart deutlich ausspricht, —
ein immer weiteres Abstrahieren von dem illusionären plastische
Charakter, es ist zugleich das Drängen nach Vertiefung und Er
weiterung des Wahrheitsphänomens auf Erden. Aber diese Einfach

eit und Grösse, diese Stimmung und Seele in der Natur finden, heisst
ll diese Attribute des künstlerisch Höchsten in sich selbst, in der
igenen Persönlichkeit haben.

Es überrascht nicht, wenn Leute mit gutem Willen die Forderung
fstellen, dass Bildnisse wie etwa die Whistlers nicht mehr als solche
zeichnet werden dürften. In der That tritt gerade für diesen Meister
lbst die Bezeichnung wie: Portrait de ma mère hinter der gleich-
itigen wie: Arrangement en noir et gris zurück. Allerdings existiert
ier der Zweck, den in Verwechselung mit der Photographie das grosse
ublikum im Porträt sucht, sichtbarlich überhaupt nicht mehr. An
eine Stelle ist der Selbstzweck der Kunst, wie ihn die Musik im all-
gemeinen unverkürzt zu dem ihrigen machen kann, getreten. Nicht
ehr Fleisch und Blut, sondern Farbe, Ton und Linie, die dort nur
ehr oder weniger Mittel waren, sind der alleinige Gegenstand solcher
Kunst geworden. Aber ihre Bildnisse haben — so wenig der Name
uch zur Sache thut — die Berechtigung zu einer solchen Bezeichnung
n wahrsten Sinne beibehalten. Es ist nämlich auch hier nicht gleich-
gültig für den Künstler, wer seine Phantasie und Emotion anregt.
»Geht ihm — wie Osborn sagt (I. O. S. 980) — das Bild auch von
ornherein malerisch auf,« so ist es doch bedingt durch die Qualität
er Anregung, die das Modell im Einzelfall ihm zu bieten vermag.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, zu zeigen, welcher Art
m einzelnen die künstlerischen Mittel sind, mit denen die z. T. ge-
annten modernen Meister in ihren Bildnissen jene der Musik ähnliche
uggestive Wirkung erstreben und auch erzielen. Nur der Vollständig-
keit halber mag angedeutet werden, welche Vielseitigkeit der Er-
scheinungen diese prinzipiell einheitliche Gestaltungsart zeitigt. Das
Helldunkel Rembrandts, die Farbensymphonie Whistlers wird da ein-
mal abgelöst durch das rauschende Meer wogender Linien — das ist
die Kunst John Alexanders, ein andermal verdichtet sich das Unfass-
bare, das letzte Geheimnis der Weltennatur zu einem grausilbrigen
Nebel — das ist die Kunst Reinhold Lepsius', ihr ähnlich die des
Franzosen Carrière.

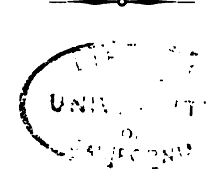
Wohl spricht man vor solchen Werken von einem »fête pour les
yeux«; aber wer deshalb glaubt, dass sich hier die Malerei von ihrem
eigenen Ziel nach immer tieferer Vergeistigung nur entferne und zum
bloss Sinnfälligen verflache, der muss nichts wissen von Beethoven und
der Gewalt der neunten Symphonie, der weiss nicht, dass auch die

Steine von Notre Dame und St. Peter die Sprache des Geistes u
der Seele reden.

Jener Satz, dass das früher gekennzeichnete Wie den Inh
vollendetster Kunst ausschliesslich in sich birgt, objektiviert sich hi
in unberührter Reinheit.

Überblicken wir diesen Teil unserer Ausführungen, so darf wo
gesagt werden, dass auch die Zeugen künstlerischer Arbeit an si
jenen Irrtum zum Bewusstsein bringen, den wir zuvor mit Gründ
der Vernunft aufzuzeigen versuchten. Es ist der Irrtum gemeint, d
sich sorglos im sicheren Besitz der Wahrheit glaubt, wo es in Wirklic
keit gilt, eine Wahrheit erst zu suchen und zu schaffen.

Die Erörterung des Problems der Porträtdarstellung dürfte in ihrem engen Rahmen mannigfache Beziehungen zu den Weltproblemen der Philosophie aufgezeigt haben. Nicht, dass sich das hier behandelte spezielle ästhetische Phänomen bloss äusserlich an die Philosophie im engeren Sinne anlehnt, es ist in der so gebotenen Gestalt prinzipiell so eng mit dieser verknüpft, dass es sich als einen Teil des Ganzen darstellt. Damit soll gesagt sein, dass, wie eine das Ganze bestimmende geistige Weltauffassung die Mittel gewährte, einen besonderen, eng begrenzten Fachinhalt nach einem einheitlichen Gesichtspunkt zu klären, so auch von diesem kleinen Teilgebiet aus wieder auf das Ganze geschlossen werden kann. Natürlich ist es an dieser Stelle nicht unsere Aufgabe, den Weg weiter zu verfolgen, auf den die Überlegungen unserer Arbeit einen allerdings sehr bescheidenen Ausblick eröffnen. Doch das mag zum Schluss noch angedeutet werden, auf allen Gebieten der Forschung vermögen jene Grundprinzipien hinzuleiten zu einer im Geiste begründeten wahren Wirklichkeit, zu einer Erhöhung des Daseins über das blosse Dasein hinaus.



Lebensabriss.

Geboren am 6. September 1876 zu Berlin als Sohn des Kaufmai Gustav Kraemer, absolvierte ich daselbst das Friedrich-Werd sche Gymnasium und bezog dann die Universität meiner Vatersta um philosophische und kunsthistorische Studien zu treiben. Zuglei begann ich, mich auf der kgl. akademischen Hochschule für die bild den Künste für den gewählten Beruf als Maler technisch vorzubereit Die letzteren Studien unterbrach ich, als ich Oktober 1898 nach Je ging, um hier einige Semester im besonderen bei Professor Dr. Rud Eucken Philosophie zu hören. Der persönliche Verkehr mit ihm, w die Lektüre seiner Bücher förderte mich ausserordentlich und kam au meiner Dissertation — wie schon an anderer Stelle gesagt — se zu statten. In der Ästhetik als spezieller philosophischer Diszipl habe ich durch Herrn Privatdozenten Dr. Dinger viel Belehrung u Anregung erfahren. Daneben hörte ich archäologische Vorlesung bei Herrn Professor Dr. Noack und geographische zunächst bei Her Professor Dr. Regel, nach dessen Berufung nach Würzburg bei Her Professor Dr. Dove.

